LA LEGISLAZIONE

E

LA GIURISPRUDENZA DEI TEATRI

TRATTATO

DEI DIRITTI E DELLE OBBLIGAZIONI DEGLI IMPRESARI,
ARTISTI, AUTORI, DELLE DIREZIONI, DEL PUBBLICO,
DEGLI AGENTI TEATRALI, ECC. ECC.

CONTENENTE

LE LEGGI, I REGOLAMENTI E DECRETI, NONCHÈ LE NOTE MINISTERIALI,
I PARERI DEL CONSIGLIO DI STATO, LE DECISIONI DEI TRIBUNALI
E DELLE CORTI, ANCHE STRANIERE, IN MATERIA TEATRALE

E SOPRA

DIRITTI DEGLI AUTORI D'OPERE DRAMMATICHE, MUSICALI E COREOGRAFICHE,
COI TRATTATI INTERNAZIONALI, ELENCO DEI TEATRI D'ITALIA,
FORMOLE DI CONTRATTI, ECC. ECC.

DELL'AVVOCATO

ENRICO ROSMINI

PRECEDUTO DA INTRODUZIONE STORICA

DI

PAOLO FERRARI

(Prof. di Estetica e Letteratura Italiana all'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano)

VOLUME PRIMO

MILANO
STABILIMENTO TIPOGRAFICO-LIBRARIO DELL'EDITORE F. MANINI
Via Durini 31
1872.

LA LEGISLAZIONE

E

LA GIURISPRUDENZA DEI TEATRI

TRATTATO

DEI DIRITTI E DELLE OBBLIGAZIONI DEGLI IMPRESARI, ARTISTI, AUTORI, DELLE DIREZIONI, DEL PUBBLICO, DEGLI AGENTI TEATRALI, ECC. ECC.

CONTENENTE

LE LEGGI, I REGOLAMENTI E DECRETI, NONCHÈ LE NOTE MINISTERIALI, I PARERI DEL CONSIGLIO DI STATO, LE DECISIONI DEI TRIBUNALI E DELLE CORTI, ANCHE STRANIERE, IN MATERIA TEATRALE

E SOPRA

I DIRITTI DEGLI AUTORI D'OPERE DRAMMATICHE, MUSICALI E COREOGRAFICHE, COI TRATTATI INTERNAZIONALI, ELENCO DEI TEATRI D'ITALIA, FORMOLE DI CONTRATTI, ECC. ECC.

DELL' AVVOCATO

ENRICO ROSMINI

PRECEDUTO DA INTRODUZIONE STORICA

DI

PAOLO FERRARI

(Prof. di Estetica e Letteratura Italiana all'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano)

VOLUME PRIMO

MILANO

STABILIMENTO TIPOGRAFICO-LIBRARIO DELL' EDITORE F. MANINI

Via Durini 31

1872.

DELLA DRAMMATICA

CENNI STORICI

I.

Il titolo spiega abbastanza che non abbiamo la prosunzione di fare, non diremo la Storia del teatro, ma neppure un manuale di essa.

La storia del teatro è un libro che mancò sino a pochi mesi or sono in tutte le biblioteche.

In Francia ne aveva tentata l'impresa, sul finire del passato secolo, il reale bibliotecario Abbate Coupé. Ma i suoi venticinque volumi di *Histoire universelle des théâtres* non contengono che il teatro antico e i principj del medioevale.

In Italia il Signorelli pubblicò una *Storia dei teatri;* frontespizio ampio nel suo laconismo; peccato che mal vi risponda il libro, ristretto a minute particolarità della scena italiana negli ultimi due secoli moderni.

In Germania il Dottor Klein sta ora pubblicando una *storia dell' arte drammatica:* i sei volumi già pubblicati non contengono che il teatro antico e l'italiano in parte: da questa mascella possiamo argomentare il mastodonte!

Una *Histoire universelle du théâtre* ha però finalmente pubblicato in Francia il sig. Alfonso Royer. Nella prefazione constata anch'egli la mancanza assoluta del lavoro che imprende e deplora le eccessive proporzioni che dovrà avere, se arriva alla fine, quello del Klein.

Se non che anche al sig. Royer, dopo il secondo volume, che non oltrepassa il principio del XVII secolo, sembrò essersi al-

quanto attiepidita la lena, sicchè il III e il IV volume, che comprendono tutto il resto dell'opera, e che uscirono un anno dopo i due primi, si risentono di una specie di stanchezza e quasi impazienza di arrivare al più presto alla fine (*).

Nel 1870 l'illustre letterato nostro PAOLO EMILIANI GIUDICI imprese, pei tipi *Successori Le Monnier*, Firenze, la STORIA DEL TEATRO IN ITALIA: fin qui però non è uscito che un primo volume, qualificato *Introduzione*, il quale si arresta alle nostre *Rappresentazioni antiche.*

Del resto una storia, benanco puramente prammatica, del teatro, quando pure volessimo osare di assumerne la compilazione, oltrechè non risponderebbe all'intendimento dell'egregio amico che ci chiede questo scritto, lo oltrepasserebbe eziandio con manifesta sproporzione.

Noi ci dobbiamo limitare a questo: pigliare il lettore e portarlo alle sorgenti della *Drammatica;* poi di là fargliene con noi discendere il lunghissimo e sempre più largo fiume; ma rapidamente, a tutto vapore.

Basterà questo rapido viaggio, basteranno i colpi d'occhio che il lettore nella sua corsa potrà gettare a dritta ed a manca perchè egli debba rimanere compreso di profondo stupore all'aspetto delle molteplici meraviglie, piene dell'umano pensiero, onde gli si riveleranno ricchi i paesi attraverso ai quali farà cammino; basteranno perch'egli abbia a convincersi che di questi paesi, ne' quali riseggono le ragioni genesiache de' costumi e delle leggi di tutti i popoli, non può considerarsi come frivolo perditempo lo studio, senza un'imperdonabile frivolezza.

II.

L'arte drammatica è la più antica delle arti: è la sorella primogenita, e, come tale, crebbe ed educò le sorelle minori.

Gl'indiani fanno discendere la drammatica dal cielo di Indra il guardiano dell'Oriente, il governatore del firmamento e della

(*) Non si può negare peraltro il molto merito dell'opera di Royer, il quale ha almeno una sempre compiuta conoscenza degli scrittori di cui parla. — Peccato che alla sua erudizione non risponda sempre il gusto critico, come può vedersi nella parte che concerne specialmente *Carlo Goldoni.*

luce: i genj d'Indra furono i primi a recitare il dramma fra gli dêi.

Platone, per dire dell'antichità oscurissima della drammatica, ne riporta le origini al regno di Minosse figlio di Giove.

C'è un'altra arte che si potrebbe credere precedente alla drammatica: l'Architettura.

Di fatti si corre naturalmente a fare questo discorso; che, cioè, gli uomini prima d'ogni altra cosa dovettero pensare a ripararsi dalle intemperie.

Non si riflette che questo prova per l'appunto il contrario; prova, cioè, che il principio dell'Architettura ebbe dunque bisogno di un precedente fatto inartistico; vale a dire la capanna: imperciocchè l'Architettura non idealizza già la grotta, la selva, la caverna, ma idealizza le travi verticali ed orizzontali del tugurio, della taberna, della magione *(mansio)*; l'Architettura non idealizza la Natura, ma il *lavoro* primitivo: l'Architettura cominciò solo quando, soddisfatto al *bisogno* della casa dell'uomo, questi sollevò il pensiero all'*idea* della casa di Dio; quando la *taberna* divenne *tabernacolo:* l'idealità domestica è il precedente necessario dell'idealità architettonica. Epperò i Trogloditi scavavano i loro tempj sotto terra; i Germani riducevano a tempj le selve.

La Drammatica invece, come quella che risponde, non già ad un istinto organico, cioè ad un *bisogno reale*, ma ad un istinto intellettuale, cioè ad un *sentimento morale*, non ha mestieri, per prodursi, di verun precedente umano, e comincia subito da una idealità: la Drammatica, appena nata, è già arte; essa nasce con la ragione del pensiero, la quale appena albeggia nella mente nostra è drammatica.

Il primo fanciullo fu il primo poeta drammatico; poeta ed attore, come Eschilo. — Il suo primo dramma è la famiglia; il bimbo *recita* il babbo; la bimba *recita* la mamma; ingenua semplicità di dialogo riboccante d'affetto e — strano a dirsi — di pensiero; poi *recitano* sè medesimi rappresentandosi con burlesca modestia ne' loro fantoccini: accoppiamento spontaneo del satirico al sentimentale. — Il secondo dramma del fanciullo è la società: egli davanti ad un piccolo altare *recita* il prete, con una piccola spada *recita* il capitano, l'imperatore.

Si può dire altrettanto della Musica; il primo musicista è un fanciullo che ode in un bosco un rosignuolo: allora vuol *recitare* il rosignuolo e gorgheggia la prima musica.

Si può dire altrettanto della Pittura, della Scultura: il primo pittore, il primo scultore è ancora un fanciullo, che ha trovato un pezzo di carbone, o un poco di creta.

Il fanciullo è dunque il primo artista.

Ma prima d'essere scultore, pittore, cantore, sarà attore, sarà drammatico: perciocchè la Drammatica risponda più direttamente e più interamente allo spirito d'imitazione proprio dell'umana natura, al quale indirettamente, incompiutamente soltanto rispondono le altre arti.

Voi vedete qual senso vasto, generico vuolsi dare a questa parola Drammatica.

La Drammatica è l'Arte, l'Arte per eccellenza.

Tant'è vero ch'essa è Musica, Pittura e Scultura tutt'insieme.

III.

Quello che è vero dell'infanzia dell'uomo è vero dell'infanzia dei popoli.

Nel bambino a sette anni si sviluppa l'*uso della ragione,* vale a dire la coscienza individuale.

Nei popoli, dopo un certo tempo, si sviluppa la coscienza storica.

Storia è ragione di popolo.

Il primo segno che dà un'agglomerazione d'uomini del suo diventar popolo, del suo svegliarsi a coscienza storica, è il produrre subito un principio di Drammatica: questa Drammatica primitiva è la Religione.

Diciamolo senza intenzione di sarcasmo, con tutta serietà: la più antica commedia l'hanno recitata dei sacerdoti; l'intitolarono l'Oracolo. La pitonessa *recitava* il nume; dietro l'altare c'era una nicchia dove un sacerdote nascosto *recitava* il tuono. — L'Oracolo fu Commedia, Dramma, Tragedia: infrenava i costumi, decretava i magnanimi fatti, designava le vittime dimandate dagli dêi.

Così Melpomene e Talía ci si presentano uscendo dal Tempio.

I Misteri sono le più antiche rappresentazioni drammatiche presso i popoli più antichi.

« I cieli, dice il Salmista, raccontano la gloria di Dio, e la distesa annunzia l'opera delle sue mani. »

Quest'è l'inno della Natura al Creatore. — L'Arte gli doveva eguale tributo, e la Drammatica, per cominciare bene, cominciò dal Cielo.

Imperciocchè quest'Arte, questa Drammatica (importa avere una esatta e chiara nozione di ciò) non è umana invenzione, è creazione divina: Dio ha creato l'Arte come ha creato la Natura: creò la Natura colle sue mani; creò l'Arte per mezzo dell'umano ingegno.

« Pronunciare l'una o l'altra di queste due parole, Natura, » Arte, è fare un'evocazione, è estrarre dagli abissi l'ideale, è » sollevare una delle due tende della creazione divina. Dio si » manifesta a noi in un primo grado attraverso alla vita dell'u- » niverso, e in un secondo grado attraverso al pensiero del- » l'uomo. La seconda manifestazione non è meno sacra della » prima. La prima si chiama Natura, la seconda si chiama Arte. » Onde questa realità: Il poeta è sacerdote. — C'è quaggiù » un pontefice massimo; è il Genio: *sacerdos magnus* » (V. Hugo, *William Shakespeare,* L. II, I).

La Drammatica è la seconda edizione della Natura, riveduta e corretta dall'immaginazione del Genio. Questo rivedere e correggere la Natura è ciò che diciamo *idealizzare il vero,* sprigionandone quegli splendori che costituiscono il *Bello.*

Non c'è nessuna prosuntuosità nè arroganza nell'attribuire alla nostra immaginazione questa facoltà di revisione e correzione della Natura, perchè la nostra immaginazione non è da tanto se non per la ragione ch'essa è lo strumento di Dio. « *Il a un outil, le cerveau humain* », secondo un'altra felice espressione del citato poeta.

Che cosa vuol dire *idealizzare il Vero?*

Presso una piccola e vecchia città d'Italia uno de' nostri principotti di tempo fa, volle costruirsi una villa. Lo infastidiva però il pensiero dello squallido aspetto della città sua, lì così, a poca

distanza. Che fece egli? Dispose nella villa un belvedere d'onde la città non iscorgevasi che attraverso alle vette degli alberi di un bosco; e le vette degli alberi fece a bello studio tagliare inegualmente così, che lasciassero vedere soltanto una trentina di edifizj insigni, chiese, torri, case signorili, palazzi, per la città qua e là disseminati, e nascondessero le lunghe file di casacce e casipole di cui era gran copia nelle sue vie.

A chi riguardava quella città da' suoi dintorni naturali, mostravasi una cittaduccia senz'interesse pel riguardante.

A chi la riguardava dal belvedere del principotto pareva un'inclita città, sontuosa, monumentale.

Quella città veduta da' suoi dintorni, da tutti, tale qual'era, ecco il *Vero.*

Quella città, riguardata da quel bel vedere, d'onde le belle moli architettoniche lasciate in vista erano dalla fantasia continuate e congiunte per altre belle moli immaginate là dove gli alberi dissimulavano le brutte casacce, ecco il vero idealizzato, ecco l'ARTE.

La Drammatica fu, come abbiam detto, anzitutto religiosa; poi fu mitologica, poi eroica, poi storica: poi contemplò l'età sua propria, la propria generazione e, fatta contemporanea, soggettiva, fu commedia satirica, commedia sentimentale, commedia politica, commedia sociale, commedia psicologica.

Idealizzando le varie forme del vero della vita umana, fece come l'architetto di quella tal villa; andò mettendo in mostra il *Bello* che possedeva: il Tempio, poi il Monumento, poi la Reggia, poi i Fòri, all'ultimo i Teatri.

IV.

I MISTERI dunque sono presso ogni popolo la prima forma che assume la Drammatica: rappresentazioni di credenze e tradizioni religiose che si voleva mantener care e temute alle moltitudini, ma che non si voleva mostrar loro se non paurosamente velate — *Mistero* è la voce greca μυστήριον, significante *rito arcano, nascosto.*

Forse il *Mistero* più antico ci fu tramandato nel libro di Giobbe:

dramma bambino, ma è un bambino figlio di un gigante. Rappresenta il più sublime e più oscuro degli antagonismi: Dio e Satana che si sfidano a chi prevarrà sopra la ragione di un giusto. Lo spirito umano illuminato dalla retta nozione del dovere è il soggetto della *peripezia;* la prosperità, e la virtù sono l'antefatto; i mali sono l'azione: azione crescente meravigliosamente; Dio permette a Satana di provar Giobbe prima con la povertà, poi co' malanni del corpo, ulceri, cancri, vermini; poi co' malanni dell'animo, quelle ulceri, que' cancri, que' vermini, che sono, coi loro vuoti o falsi cicalecci, gli amici o stolti o maligni, gli Elifaz, i Bildad, i Sofar.

Lo spirito umano fa testimonio a Dio, di cui esso è raggio. Dio vince la sfida; il lieto fine è il premio di Giobbe, personificazione della rassegnazion del dovere: Giobbe recupera i beni moltiplicati, la salute rinvigorita, gli amici ravveduti; vede la sua quarta generazione; e la morte non viene a lui se non quando è vecchio e *sazio di giorni.*

L'India ebbe i suoi Misteri.

L'antagonismo di Visnù e di Siva n'era il contenuto.

Ognuna delle dieci incarnazioni di Visnù per combattere Siva era intrecciata di episodj sublimi che si tradussero in religiose cerimonie, in rappresentazioni liturgiche, nella grandiosità delle quali si sente la natura smisurata di quelle regioni, de' loro monti che toccano il cielo, de' loro fiumi, che nascondono una sponda all'altra, de' loro tempj di porfido dell'Imalaja.

La settima e l'ottava incarnazione, che sono le più drammatiche, erano intessute di molteplici episodj poeticissimi: i quali una diecina e mezzo di secoli avanti l'E. V. si raccoglievano e condensavano in due colossali epopee; *Ramajana*, il cui poeta Valmiki, come Omero, credesi una personificazione, e *Mahabharata* dell'anacoreta Vyasa.

La Persia ebbe i suoi Misteri.

Mitra, incarnazione di Ormuzd (principio generatore luminoso) in lungo conflitto con Ariman (spirito distruggitore tenebroso) e vincitore di questo, sotto diverse forme di contrasti drammatici, era il tema de' *Misteri mitriaci,* la cui rappresentazione piegavasi al tragico coi sacrifizj umani.

L'Egitto ebbe i suoi Misteri.

Qui la lotta è più drammatica ancora, è più artistica. Osiride, il Bene, combatte Tifone, il Male; a mezza azione una falsa catastrofe, la morte d'Osiride, il trionfo di Tifone — ma Iside rinnuova la lotta in nome del figlio, e la vittoria ritorna al Bene rinovellato, Oro, che piglia difinitivamente la preponderanza sopra Tifone. Tali i Misteri d'Iside.

Nel Mistero indiano, nel persiano, nell'egiziano, come vedete, il contenuto è sempre quello del libro di Giobbe, il libro del grande maestro contemporaneo di Mosè, forse il libro di Mosè stesso.

I Fenici ebbero i loro Misteri.

Il Mistero che si celebrava a Samandraki (Samotracia) possiamo argomentarlo — come dall'opera del discepolo quella del Maestro — dal Mistero greco-fenicio, che ne fu come a dire la traduzione. La tetrade dei Cabiri si trasforma in quella di Vulcano, Venere, Marte e Amore: dramma voluttuosissimo.

I Pelasgi ebbero i loro Misteri.

Eran loro così cari e venerati, che li serbarono con pericolosa costanza e ne continuarono nascostamente la celebrazione malgrado il prevalere violento de' Jonj e dei Dorici.

Dodona, Eleusi furono i Santuarj dove si rifugiò il culto dei Pelasgi; i Misteri eleusini riproducevano le affannose peregrinazioni di Cerere in traccia della figliuola Proserpina e l'ospitalità di Trittolemo, e i viaggi di questo re con la Dea inconsolabile, e la mercede ch'essa poi gliene retribuì iniziandolo alle preziose leggi dell'agricoltura, e il di lui ritorno al suo regno, ove con memore pietà istituiva le Tesmofore, i Misteri di Cerere legislatrice.

I Greci infine ebbero i loro Misteri.

Ne trassero l'argomento dai loro Maestri dell'India, dell'Egitto, della Fenicia — Brama e Osiride diventano Bacco figlio di Giove e di Semele, Bacco l'allegro enologo e agronomo conquistatore di regni in Asia ed Africa, con eserciti di vergini incoronate di pampini e grappoli, armate d'innocui tirsi, e di sollazzevole castità: echeggia l'ilare ditirambo, parole e musica d'Arione di Lesbo; e il frequente ritornello dell'Evoè, ricorda al Semidio la divina origine e la figliale virtù.

Presso i Fenicj, i Pelasgi e i Greci la drammatica del Mistero va spogliandosi il carattere jeratico; alle tradizioni teogoniche, sostituisce una mitologia più poetica e diventa più umana.

Il Mistero greco, poi, è il vero anello di congiunzione fra la rappresentazione sacra e la rappresentazione profana, fra il Mistero ed il dramma: anzi di Mistero non ha quasi più che il nome: è un Mistero che è uscito sul pronao del tempio e medita il teatro: intanto è festa, è allegria, è celebrazione di memorandi eventi pubblici e privati; omai è un'istituzione nazionale, civile, politica.

V.

I funerali furono presso i Greci frequente occasione di rappresentazioni ditirambiche.

Imperciocchè celebrando le gesta e i benemeriti degli illustri defunti, una mesta gioja non doveva parer disconvenevole a un popolo pel quale la morte era l'assoluta eterna libertà, la massima delle rimunerazioni.

La pietà dei vivi aveva abantico immaginato d'onorare l'estinto mandandogli nell'altro mondo ogni cosa da lui diletta più caramente in questo o di che meglio potesse farsi onore fra le Ombre abitatrici de'morti regni.

Indi gli antichi sacrifizj con isgozzare prigionieri, schiavi, donne: cotesto scannar gente sopra un sepolcro più tardi repugnò; e al sacrifizio sottentrò la lotta a morte, ove i morituri furono vittime a un tempo e sacerdoti del proprio sacrifizio: immane mitigazione. Fu naturale il pensiero di dare a queste lotte un significato riferibile alla cerimonia; i morituri rappresentarono battaglie uccidendosi, rappresentarono la morte morendo: tale la primitiva tragedia; nella quale il pugnale trucidava davvero, e scorreva vero sangue, e veri cadaveri ne chiudevano la catastrofe.

Tra'Greci, popolo gentilissimo, coteste barbariche rappresentazioni non potevano allignare: alle lotte reali essi sostituirono le simulate, alle lotte della selvatica fierezza, l'emulazione della gagliardia e della agilità, ch'erano la ginnastica, l'eleganza del

nudo. Il mite simbolo prese il luogo del rito truculento; e dal mite simbolo, che fu il capro, il *tragos*, volle civilmente denominarsi l'Arte, la Tragedia.

VI.

La drammatica ne' suoi incunaboli dovette essere plastica solamente: la posa, il gesto meglio rispondevano alla voluta indeterminatezza e oscurità del Mistero.

Questa espressione plastica, questa *mimica*, fu poi accompagnata da molteplici maniere di *suoni* destinati ad accrescerne l'efficacia e la maestà, e, insieme al densi profumi degli aromi abbruciati e ai riflessi artifiziosi de' raggi solari o lunari, a produrre nella fantasia, commossa per mezzo de' suoi tre sensi, l'ebbrezza voluttuosa del sacro raccoglimento, del terrore soprannaturale.

A Dodona la Sacerdotessa sedeva sotto una smisurata quercia, antichissima; con atteggiamenti convulsi di supplicazione invocava il nume. Gemeva lugubre il vento tra i rami dell'*Albero fatidico*: vasi di bronzo appesi tra il fitto de' rami facevano urtandosi acri clangori, armonie oscillanti, sonorità lunghe, strane: gorgheggiavano intanto gli uccelli sacri i loro trilli fra le fronde: e lì vicino l'acqua d'una lustrale sorgente precipitando al basso romoreggiava, cupa.

Tutta un' orchestra, come vedete. Contrappunto mistico, *Fuga* profetica, di cui il Nume dettava il *soggetto* e la Sacerdotessa il *responso*.

Dopo il gesto, la parola: e la parola è subito poetica: infatti vedete sinonimia; profezia è vaticinio, e vate è poeta. Così si compie il passaggio della drammatica dall'altare al proscenio, dal sacerdote all'artista.

Questo passaggio — usurpazione pel primo, conquista pel secondo — divenne fra loro il tema di una disputa violenta.

Il sacerdote non si arrecava a perdere il monopolio della drammatica; di fatti, oltre al titolo del possesso, aveva anche, diciamolo lealmente, un titolo di civiltà e sapienza in faccia all'umanità. Difendeva poi la privativa della sua commedia cotidiana,

l'Oracolo, anche da un punto di vista un po' terreno, se si vuole; ne aveva d'onde: nella parte posteriore de' tempj c'era il *Postico;* e nel *Postico* v' era un certo *Opistodomo*, ove si custodivano certe casse forti dette *Tesori*, e si appendevano certi doni per grazia ricevuta, detti *Anatemi* (benaltro dagli *Anatemi* della Chiesa), i quali svelano che, oltre allo spirituale, c'erano altresì pingui temporalità, la cui rinunzia, anzi la cui sola condivisione meritavano d'incontrare da parte del Sacerdozio un'ostinata resistenza. Heren ci fa sapere che nell'Opistodomo del Tempio di Delfo eran ricchezze di gran lunga superiori ai tesori d'ogni più opulento santuario cristiano moderno.

Niente di meno all'ultimo il Poeta condivise, usurpò.

Indi un litigio accanito fra il drammaturgo chierico e il drammaturgo laico. Il primo attaccò il secondo nel decoro; il secondo attaccò il primo nella buona fede.

Disse il prete al poeta:

— Il popolo si burla di te. —

Disse il poeta al prete:

— Tu ti burli del popolo. —

E il primo:

— Tu t'impingui delle risate che fai fare a' gonzi nelle piazze. —

E il secondo:

— Tu t'impingui delle risate che i gonzi fanno fare a te dietro la statua del Nume —

— Il tuo volto è vile maschera —

— Il tuo Giove tonante è una lamina da pochi oboli —

— Saltimbanco! —

— Impostore! —

Insomma però al poeta rimase incontrastata la conquista: al prete rimase il rancore inestinguibile. — Questo rancore dura tuttavia.

Prima però che l'acrimonia del dissidio scendesse alle contumelie, trascorsero secoli.

E come il sacerdote serbò il prestigio, così serbò il poeta la dignità.

La scena fu occupata da cittadini d'alto affare: prender parte agli spettacoli ebbe importanza di civile officio.

Dacchè poi il popolo aveva ambito per sè la parte più solenne nelle rappresentazioni, e come Coro era diventato attore anche lui, dovette nell'attore rispettare sè stesso.

I direttori de' cori, Coregi, erano pubblici funzionarj: venivano eletti tra i personaggi più orrevoli della Repubblica: coregi furono Platone e Demostene. L'ambasciatore inviato a Filippo di Macedonia fu l'attore Aristodemo: Eschilo, Sofocle, Euripide furono attori nelle loro tragedie. Socrate non aveva sdegnato d'imparare a danzare; e Demetrio cinico apostrofava un danzatore: «Uomo meraviglioso! io capisco ogni tua movenza, » e il piacer mio non è soltanto degli occhi, imperciocchè le » tue mani sembrano parlarmi ».

È vero peraltro, come nota Rousseau nella celebre lettera a d'Alembert sopra gli spettacoli, che allora le rappresentazioni sceniche non miravano a scopo di materiale guadagno, e che gli attori non avevano bisogno di numerare, recitando, gli spettatori per sapere se il dì vegnente desinerebbero.

Quegli spettacoli, destinati a bene riscaldare l'immaginazione coll'esposizione de' magnanimi fatti, ad eccitare l'amor patrio con gli esempj di virtuosissimi cittadini, si serbavano degni della loro sacra origine. I Greci non contenti d'avere implorato gli dêi, si recavano ad una rappresentazione di Frinico, d'onde ebbri di nazionale entusiasmo erompevano impetuosi per correre a respingere i Persiani. Così il teatro ricordava il tempio: e di fatti, come l'ingresso al tempio, così l'ingresso al teatro era gratuito; più ancora, era un diritto; anzi Pericle fece votare una legge, per la quale il povero, non pure entrava gratuitamente agli spettacoli, ma riceveva per giunta due oboli entrando, l'uno per assidersi, l'altro per rifocillarsi.

Queste circostanze ritardarono gli effetti del rancore sacerdotale contro il drammatico: la guerra anzi a tutta prima procedette cauta, sorda, palliata. Niente di meno quell'*Hister* che nella seconda metà del IV secolo A. C. l'Etruria mandava a Roma colpita di pestilenza per le cerimonie destinate a placare gli dèi, è nel primo secolo già diventato quell'*Istrione* notato d'infamia dall'Editto del Pretore, che pure era una benigna interpretazion delle leggi. Il rancore sacerdotale, pazientando, dis-

simulando, ma lavorando sempre era riuscito a così squisita vendetta.

Considerate un po' da che impura scaturiggine devesi ripetere quel vilipendio, più e men confessato, col quale anche oggi si trova talvolta alle prese l'artista della scena. Vero è che l'artista della scena, corrottosi in mezzo alla corruzione romana, fin dagli ultimi tempi della Repubblica aveva e co' vizj, e colle pubbliche e private disonestà, e coll'abuso insolente delle ricchezze pazzamente prodigategli, reso più facile l'impresa di screditarlo. — Ma fu il discredito che lo trasse al malcostume, poscia il malcostume accrebbe e ribadì il discredito (*).

VII.

Vediamo adesso in qual modo avvenisse il secondo passaggio della drammatica uscita fuor del tempio, da drammatica de' misteri a drammatica propriamente detta, e come oggi l'intendiamo.

Abbiamo veduto compiersi in Grecia il primo passaggio, che fu un'emancipazione, una secolarizzazione: in Grecia pure vedremo compiersi il secondo passaggio che fu una trasformazione.

La rappresentazione, benchè uscita del tempio, aveva per alcun tempo serbato una cotale impronta religiosa, se non altro nell'argomento.

Bacco, le avventure di Bacco protetto da Giove padre, i benefizj di Bacco, auspice Giove padre, le lodi di Bacco figlio di Giove, furono per un pezzo il tema invariabile delle rappresentazioni nelle feste, ne' funerali pubblici e privati, ne' grandi giuochi.

Fu a queste grandi poliodie corali che s'ispirò il poeta.

Un Omeride ignoto (Τὶς;) si getta in mezzo al turbinio del baccanale, sale sopra un marmo, un piedestallo, una gradinata; coglie un momento di stanchezza e di silenzio della folla e declama; declama una monodia ditirambica di sua invenzione.

Il poeta piace; è ascoltato dal popolo.

Il popolo, al cadere dell'ultima parola del poeta, plaude e intuonando un'altra strofa del suo canto sembra rispondergli.

(*) Veggasi il Capitolo IV, Parte II della presente opera: quel Capitolo mi dispensa da ulteriori parole.

Poi rifà silenzio e il poeta replica.

E, dopo il poeta, il popolo ripiglia.

Il primo dialogo era fatto. — Interlocutori, il Personaggio e il Coro.

Tutta la grande drammatica antica e moderna è in questo embrione.

Sulle prime l'Omeride ebbe l'accortezza di cantare anch'egli di Bacco. Solamente cercò mettere un po' di movimento, un po' di varietà in quella perpetua monotonia dell'*Evoè*, e all'azione principale costante del paterno incoraggiamento di Giove, innestò qualche interessante incidente: indi l'*Episodio*, che al principio fu l'accessorio restando principale il *Coro*.

Un giorno l'Omeride si tradì: osò divagare dal sacro tema di Bacco: cantò brani epici d'altro argomento. I sacerdotali proruppero in un urlo d'indignazione: *Quid pro Bacco? Quid pro Bacco?* Che ci ha a fare codesto con Bacco? — Volevano, ben capite, screditarlo come profanatore.

Inutilmente. Le novità, gli ardimenti trovano sempre favore.

Invano Solone minacciò di percosse e chiamò falsario Tespi per ciò che costui avesse sacrificato il concetto religioso del canto di Bacco all'interesse truce della morte di Penteo ucciso per errore dalla madre e dalle sorelle. — Tespi aveva strappato le lagrime al pubblico, lo aveva fatto fremere e palpitare. — Le ire de' clericali si spuntarono contro l'entusiasmo de' laici: le bigotte anticaglie de' pinzoccheri dovettero cedere davanti alle audacie giovanili degli spregiudicati.

E Tespi mise in scena *I Sacerdoti*, poi *I Giovani*.

Tespi — capo della scuola a cui appartennero Cherilo d'Atene, Frinico ed altri — rappresenta la bene riescita temerità dei novatori della drammatica: ondechè un errore volgare gli concedette il nome di creatore della tragedia.

S'egli però non aveva creata la tragedia, ne aveva gettato il seme. — E qual seme!

Tespi fioriva intorno al 540 A. C.

Quindici anni dopo era nato Eschilo.

Trent'anni dopo i trionfi di Tespi, di Cherilo, di Frinico, Eschilo li aveva fatti tutti dimenticare.

Una folla innumerevole si precipitava un giorno, si accalcava, tumultuava ansiosa in un novissimo edifizio, e attendeva uno spettacolo novissimo.

Quell'edifizio era il primo teatro, opera d'Agatarco e di Eschilo.

Si recitava PROMETEO.

VIII.

E con *Prometeo* Eschilo oltrepassa nello spirito novatore della Drammatica lo stesso Tespi. — La rivoluzione è compita.

Tespi, cessando di prendere gli Dei a soggetto delle sue rappresentazioni, continuò a prendere per occasione di esse le feste religiose, quelle in ispecie in onore di Bacco.

Eschilo si sottrasse anche a questa legge: andò più in là: presentò il Dio come tiranno dell'uomo; *Prometeo* è la personificazione della lotta immortale del pensiero umano contro la tirannide della teocrazia.

Tespi non introduceva nelle sue tragedie che un personaggio solo.

Frinico variò la lingua, il costume, l'individualità di questo personaggio e lo fece apparire più volte sotto varie trasformazioni.

Eschilo, pel primo, introdusse sulla scena più interlocutori, con nuovo artificio di botta-risposta.

Sofocle aggiunse un terzo artificio, intrecciando più rapidamente e con più concitazione il dialogo, e non isdegnando, ove le necessità della scena lo domandavano, di far parlare il coro come uno dei personaggi più ragguardevoli.

Il mondo moderno per lungo tempo non ha capito Eschilo; la grande e severa semplicità delle sue tragedie fu accusata di assurdità e di mostruosità. Alla fine del secolo scorso solamente la stima pubblica concesse al padre della tragedia il posto che gli spettava.

L'anno 468 av. la nostra era Sofocle riportò il premio nel concorso, sopra Eschilo già vecchio. Questi aveva rappresentato l'uomo sotto l'impero del destino inesorabile del fato. Il fato per Sofocle non fu più che il velame delle umane passioni, sotto il giogo delle quali presenta i suoi personaggi.

Da questo punto la Drammatica si sottrae interamente all'influenza degli Dei e diviene assolutamente e solamente umana.

Sette tragedie ci restano delle 120 e più scritte da Sofocle, e sono: *Ajace armato della frusta*, *Elettra*, *Edipo Re*, *Antigone*, *Edipo a Colono*, *Filottete* e *Le Trachinie*.

In tutte egli rappresenta l'uomo *com'è*. I moderni l'avrebbero accusato di *realismo*.

Euripide, il suo successore, cercò di rappresentarlo *come dovrebbe essere*; per Euripide l'accusa dei moderni sarebbe stata d'*idealizzare* troppo i suoi tipi.

Filosofo della scuola di Anassagora, il quale aveva per fondamento della sua dottrina l'unità di Dio, Euripide, sparse in tutto il suo teatro il dubbio e la controversia riguardo ai miti pagani. Fu tacciato di essere nemico delle donne; ma nessun poeta antico impiegò più di lui la donna, come movente dell'azione tragica; e i tipi di Ecuba, Elettra, Medea, Andromaca, Alceste, Ifigenia, Elena, sono tutti tracciati con colori artistici e filosofici a un tempo; i quali Sofocle aveva conosciuto assai meno.

Euripide diede una grande estensione alla complicazione drammatica.

Accortosi che il tempo della semplicità era passato, che bisognava eccitare l'appetito del pubblico con nuovi ingredienti, pel primo, mescolò il romanzo al dramma; pel primo, inventò i colpi di scena e gl'incidenti inattesi.

Dopo Euripide la poesia drammatica ha abbandonata la tragedia.

Attraverso ad un lentissimo progresso, sviluppatasi dalla poesia lirica, poi da religiosa a poco a poco fattasi umana, fattasi *tragedia* vera e toccato l'apogeo della perfezione di quel ciclo, si è venuta trasformando; dagli eventi storici e tradizionali è discesa ai particolari pratici della vita comune ed ha assunto il nome di *commedia*.

Nella storia della commedia greca si distinguono due epoche: la prima, rappresentata da Aristofane, nella quale il poeta portava sulla scena non l'*uomo*, ma gl'*individui*, non il *vizio*, ma i *viziosi*; la seconda, rappresentata da Menandro, che abbandonò il terreno delle personalità e si portò alle generalità; che cessò

di colpire colla sua sferza le imperfezioni, i pregiudizj, le ridicolezze della persona concreta, del cittadino tale o tal'altro, per occuparsi della imperfezione, del pregiudizio, della ridicolezza, della persona astratta, dell'uomo.

La *Commedia antica*, che si riassume in Aristofane, fu tutta politica, satirica, personale.

La satira personale giungeva sino a copiare sulle maschere i tratti dei cittadini, presentandoli poi alle risa del pubblico. Tutti gli uomini politici di quel tempo, tutti i filosofi, tutti i poeti, comparvero sulla scena di Aristofane, e tutti furono terribilmente colpiti dal ghigno e dal sarcasmo del grande autore ed attore comico. Perfino l'integerrimo Socrate soffrì i colpi acerbi della scutica di lui. Eschilo, solo, ne raccolse omaggi.

Questo periodo della commedia greca offre il più grande esempio dell'influenza potentissima, che la drammatica esercita sui costumi, sulle abitudini, sulle leggi di un popolo.

Il teatro di Aristofane dava da pensare perfino ai governi esteri.

Il Senato di Sparta, il Re di Persia, Dionisio di Siracusa, vi studiavano lo stato delle fazioni in Atene; e Platone s'inchinava a questo potere, il quale aveva acquistato una autorità, che, senz'essere di forza obbligatoria, non era meno potente; egli chiamava il governo del suo paese una *teatrocrazia*.

Estinto il genio aristofanesco, la commedia greca percorse un periodo oscuro, del quale non rimane traccia nessuna, e giunse fino alla conquista di Atene per Alessandro il Grande.

A quest'età sorse Menandro, creatore della *Commedia Nuova*, « *qui vitæ ostendit vitam* » come disse Manilio; che offrì a' suoi contemporanei lo specchio nel quale poterono riconoscere i loro tratti e correggerli senza aversene a male.

La musa di Menandro fu il naturale prodotto del suo tempo, del progresso fatto dai popoli nei loro costumi, dagli individui nei loro caratteri, dopo Aristofane.

IX.

La Drammatica in Grecia si può dire che nacque, crebbe, fu bambina, poi adolescente, poi giovine donna e infine formosis-

sima matrona: insomma, presentò in una vita completa tutte le fasi, che noi abbiamo notato al principio di questo cenno storico, parlando della Drammatica in genere.

Invece fra i Latini ebbe forse natività ed infanzia di cui non ci fu tramandata la memoria, ma si direbbe quasi che incomincia coll'adolescenza, seguendo la via tracciata dai Greci. Infatti i più vetusti saggi della Musa Latina sono drammi o tradotti o imitati dal greco.

Questa sembra l'origine più verosimile della commedia latina, la quale fu certamente la commedia attica, modificata sui costumi dei nuovi tempi e del popolo diverso.

Alcuni credono che i primi vestigi del dramma esistessero in Italia prima che i Romani venissero a contatto coi Greci. E invero autorità di venerandi storici e l'asserzione di Tito Livio mostrerebbero che, circa sul finire del quarto secolo ab U. C., furono chiamati a Roma dall'Etruria certi attori detti *istrioni*, i quali sopra un palco eseguivano mistiche danze accompagnate da parole. L'istituzione piacque, rimase, crebbe e si divise in tanti spettacoli, che presero il nome generico di rappresentazioni sceniche, dette *saturæ*, vocabolo che esprime l'indole del primissimo dramma latino, ch'era quella di vagare senza freno sopra varie e molte cose, un misto di suono, di canto, di dialogo e di danza.

Mentre i ludi scenici si venivano alquanto corrompendo dagli istrioni, i cittadini Romani imitavano dagli Oschi, popolo loro confinante, un'altra specie di forma drammatica, ch'era detta *Favola Atellana*, da Atella città della Campania. Le *Atellane* rappresentavano i costumi villici della Campania; in seguito presero a soggetto i pettegolezzi delle piccole città, mettendo in dileggio ogni cosa, e producendo sulla scena certi personaggi, che forse erano reali, ma poi divennero idealità ridicole, maschere da commedia o da farsa, sotto i nomi di Macco, Manduco, Baccone, Pappo, Casnare. L'*Atellana* può dirsi la commedia *Aristofanesca* tradotta e ridotta per le scene della Campania da traduttori o riduttori mestieranti — c'e n'erano allora, come a' di nostri.

Non è dubbio che queste istituzioni, o nazionali o *nazionalizzate*, avrebbero dato alla drammatica latina un avviamento assai

diverso da quello che sortì fra le genti elleniche; ma, come doveva necessariamente accadere, appena i Latini conobbero la civiltà greca introdussero nella loro drammatica i grandi progressi dovuti ad Aristofane prima, e poscia a Menandro. Videro che in Grecia le rappresentazioni sceniche erano spettacoli grandi e solenni; videro che gli scritti dei drammatici erano annoverati fra i monumenti più insigni della mente umana; e però non esitarono a trapiantare in Roma il dramma greco. Tanto più che il carattere eminentemente aristocratico dei Romani li spingeva a desiderare la supremazia non solo politica e civile sugli altri popoli, ma benanco letteraria. Perciò, come avevano tolto in parte, in parte finto di togliere le leggi dai Greci, i quali precedettero e avanzarono tutti gli Stati nell'arte della legislazione, così, in parte finsero togliere, in parte tolsero di fatto dai Greci la letteratura drammatica.

E qui sta la spiegazione dell'inferiorità della poesia drammatica latina a confronto colla greca.

I Greci furono i primi a salire sul palco-scenico, e quindi progredirono assai più oltre dei Romani; questi, invece di camminare da soli, dovettero mettersi in coda ai loro predecessori e maestri, e farsene troppo spesso gl'imitatori. Ora ognun sa che imitando non si può giungere a sublimi altezze; e tanto più difficilmente potevano arrivarvi i Romani, che si trovavano davanti due gravissimi ostacoli: ridurre al gusto latino le produzioni greche, e fare delle produzioni latine sopra soggetti e con costumi greci.

Livio Andronico, greco d'origine, e Nevio furono i primi portatori della commedia ateniese a Roma.

Cinquantadue anni dopo la morte di Menandro, Andronico diede il suo primo dramma, col quale si sforzò di *nazionalizzare* fra i Latini il dramma greco.

Il trapasso repentino e di grave momento dalla rozza e disordinata *satura* romana a un dramma tessuto secondo le leggi dell'arte, levò il nome del poeta in grande onore.

Mentre suonava la fama di Andronico, comparve in teatro Nevio, che osò portare sulla scena la commedia politica. Ma se questa era stato possibile nella Grecia, perchè l'attica democrazia la

permetteva, fu severamente inibita dalle leggi romane. Nevio fu imprigionato, poi, liberato, dovette esulare in Utica, dove morì miseramente.

A questi due poeti successero: Ennio, nativo della Magna Grecia, il quale al contrario di Nevio lusingò le grandi famiglie per averle amiche e si occupò di politica soltanto per cantare epicamente le gesta della Repubblica; poi Pacuvio da Brindisi e Lucio Lanuvino.

Ma la grande ora della drammatica latina suonò con Plauto, popolano nativo dell'Umbria, venuto a Roma durante le invasioni delle schiere di Annibale in Italia. Dopo la rappresentazione dei suoi primi lavori, la fama sua crebbe rapidamente, e in breve divenne il poeta del popolo.

Di lui rimangono venti commedie, che ci pongono in grado di giudicarlo compiutamente.

Plauto, più che altro scrittore al mondo, aveva potentissimo genio per la commedia, grandezza di concetto drammatico, forza e vivezza nel ritrarre i caratteri, prodigiosa facilità di dialogo, copia di sali, bellezza d'eloquio, insomma robustissima *vis comica*.

Da lui sarebbe sorta la commedia perfetta, se due gravi ostacoli non lo avessero inceppato: vogliam dire la scarsissima libertà conceduta al poeta drammatico e l'usanza di supporre la scena in Grecia, che Plauto non seppe abbandonare; sicchè era serio incommodo la scrupolosa osservanza del costume; e i personaggi, romani di carattere e di linguaggio, mal si potevano muovere negli abiti greci.

Nessun poeta comico forse conobbe, come Plauto, l'indole del pubblico pel quale scriveva, se se ne eccettua il grande Lope de Vega; questa conoscenza da una parte lo pose in grado di essere sempre sicuro del successo, d'altra parte gli fece male; poichè meno impegnato a soddisfare il gusto degli spettatori, egli avrebbe raggiunta la perfezione dell'arte. Nell'orditura de' suoi drammi seguì la *Commedia Nuova*, gli artifizj dell'*Antica* essendo venuti in disuso anche nella Grecia.

Il coro che era parte essenzialissima della commedia aristofanica, con Plauto scomparve perchè, tolta la libertà di parola, il coro che rappresentava l'opinione pubblica, non ebbe più ragione di essere.

Plauto infine, come fu il primo scrittore della vera commedia, così rimane il più grande, il più nazionale, il più fecondo. Ma se la commedia avesse continuata la via sulla quale l'aveva diretta il poderoso genio di lui, non sarebbe mai giunta a perfetta maturità. Una sola era la via per la quale poteva giungere all'altezza a cui giunse la commedia greca; cessare d'imitare i greci nel fare, e mettersi ad imitarli soltanto nel modo di sentire e ritrarre la natura; allora si sarebbe fatta *nazionale.* — Ma per divenir *nazionale* la commedia avrebbe avuto bisogno di libertà civile molto maggiore di quella che concedevano gli aristocratici repubblicani di Roma.

La Commedia latina dovette dunque contentarsi di rimanere imitatrice della greca — come quarant'anni fa sorse in Italia e venne sviluppandosi l'imitazione del dramma o della commedia francese.

Cecilio Stazio si distinse fra gli emuli del grande poeta popolare, facendo vieppiù attecchire sulla scena romana le bellezze della ellenica. Ma chi portò all'ultima finitezza dell'arte l'imitazione latina della commedia di Menandro fu Terenzio; il quale a vent'anni scrisse la sua *Andria,* elegantissima produzione, che gli valse i più grandi elogi e incoraggiamenti di Cecilio Stazio.

Terenzio ebbe dalla natura sottilissimo il senso dell' arte comica e squisitamente puro il gusto del bello poetico. Studiò gli esemplari greci e li sentì siffattamente da giungere a far rivivere in latino l'aurea commedia attica.

La tempra di Terenzio parve una delle più delicate e gentili tempre elleniche; epperò se per lui la commedia greco-latina toccò la perfezione, per lui giacque sempre di più la commedia nazionale italica, benchè Afranio non pari a Terenzio nella forma, ma forse a lui superiore nella sostanza, abbia per qualche tempo tentato rialzarla.

Intanto l'impero romano era cresciuto in potenza e in estensione e a Roma convenivano abitanti da tutti i paesi assoggettati. Però *diverse lingue, orribili favelle* risuonavano per la città eterna, e la commedia latina non poteva più essere lo spettacolo di un pubblico così cosmopolita.

In ogni tempo i Romani avevano avuto molto genio per le

rappresentazioni mute, per le pantomime. Questa tendenza, nemica della buona commedia, fu necessariamente eccitata dai nuovi cittadini venuti a Roma, i quali non capivano l'aristocratico latino, e gli preferivano il linguaggio dei segni, favella universale, che capivano benissimo.

Augusto, volendo tenersi amico il popolo per dominarlo, secondò il nuovo gusto, che andava acquistando predominio, e favorì mimi, funambuli e saltatori. In breve tempo la nuova arte, più facile ad essere compresa dall'ignoranza delle masse, invase tutti i teatri scacciandone la commedia di Plauto e di Terenzio.

Pertanto non poteva sorgere, nè sorse mai un teatro tragico latino; perocchè non valgano a costituirlo le dieci tragedie attribuite a Seneca, le quali non vennero neppure rappresentate e non sono che l'opera fredda di un retore, di un erudito, che solo di quando in quando trova un fuggevol lampo di vera poesia drammatica.

Ecco, dunque, il popolo-re che cerca la commedia nelle pantomime e la tragedia nelle sanguinose lotte di uomini e di bruti. Pervertito il gusto degli spettatori, istigate tutte le passioni più feroci e inartistiche, l'arte drammatica si ritrasse inorridita dalla scena e corse a nascondersi piena di vergogna e dolore... dove? nelle catacombe, tra i primi cristiani che ci vivevano nel mistero. — Quando la fede cristiana abbandonò quei sotterranei e potè mostrarsi alla piena luce del giorno, essa aveva al suo fianco l'arte drammatica rifatta *mistero*, ma convertita, battezzata.

Così dal *mistero* di bel nuovo prende le mosse la Drammatica, nel suo secondo *cielo*, nel *cielo* cristiano.

X.

La Drammatica si separava dalla società laica: essa si stringeva alla società chierica; andava a cercare i suoi nuovi cultori nella chiesa, nel monastero, si metteva a servizio della cerimonia religiosa, del rito sacro.

La Chiesa nascente lanciava i suoi anatemi sui divertimenti pagani, che mantenevano l'idolatria e la depravazione pubblica,

e istituiva nel suo seno delle specie di rappresentazioni, le quali, sotto il rapportó del dogma e della morale, preparavano al bisogno drammatico dei popoli, e offrivano intanto alla devozione dei nuovi credenti, una doppia soddisfazione più nobile e insegnamenti più elevati.

L' umanità attraversava un grande momento della sua vita. Il Paganesimo si sfasciava e sulle rovine sorgeva il Cristianesimo.

La Drammatica cristiana sorgeva anch' essa e la sua novella esistenza annunziava quella medesima successione di fasi che già vedemmo percorse dalla drammatica del mondo antico.

Come presso gli antichissimi popoli dell'Asia, dell'Africa, della Grecia, i primi apportatori di civiltà, Dei, Semidei, Eroi, diedero tema e materia alle primissime rappresentazioni sceniche; così il banditore della nuova civiltà fu, presso i Cristiani, il soggetto delle loro rappresentazioni. Presso i Pagani, *Brahma*, *Visnù*, *Osiride*, *Bacco*, *Giove*, ecc.: presso i Cristiani, *Cristo*, *Maria* e *Gli Apostoli*. Presso i Pagani: *I Misteri di Eleusi*, *di Cerere*, *d'Iside:* presso i Cristiani, *I Misteri dell'antico e del nuovo testamento* e *Il Mistero della Passione*. — I primi tre drammi furono il dramma del *Cristo*, il dramma di *Maria*, e — spaventoso ma profondo antagonismo — il dramma di *Giuda*.

Il Mistero cristiano fu la forma unica della drammatica per quasi tutto il Medio-Evo. Nè altrimenti poteva avvenire in quella lotta titanica delle razze latine colle razze barbariche, in quella titanica vittoria della fede cristiana sulla pagana; in quell'universale sovvertimento di ogni civile e politica ordinanza. Sbandito lo studio e l'esercizio dell'arti belle, e di ogni civile coltura dalla lotta feroce dei sentimenti religiosi, tutto lo spirito drammatico dei popoli si raccolse nella rappresentazione dei principj fondamentali delle dottrine cristiane, che avevano finito per preponderare presso i vinti come presso i vincitori.

Vorremmo fermarci a lungo sui Misteri cristiani e studiarli profondamente, come quelli che diedero origine alla letteratura drammatica delle diverse nazioni del mondo civile. Ma, essendoci prefisso a cómpito di « pigliare il lettore e portarlo alle » sorgenti della Drammatica; poi di là fargliene con noi discen-

» dere il lunghissimo e sempre più largo fiume; ma rapida-
» mente, a tutto vapore » non possiamo rallentare la corsa; però *andiam che la via lunga ne sospinge.*

Ci contenteremo di dare un'idea generale della rappresentazione sacra.

I Misteri cristiani erano componimenti in dialogo esprimenti una o più azioni, che seguivano in luoghi diversi, ma legate da uno scopo unico; ciascuna azione aveva un principio, un progresso e un fine, e tutte miravano a mostrare la punizione del vizio, il trionfo della virtù, e persuadere allo spettatore che tutte le cose mortali sono vane, che le eterne solamente hanno un pregio, che nella religione trovansi i conforti veri e più benefici, che infine la *morale* ha il suo fondamento e la sua sanzione nel premio eterno o nell'eterno castigo, che attende l'uomo in una eterna vita avvenire. I soggetti, che sceglievansi per drammatizzarli, erano presi dall'antico e dal nuovo testamento, dalle vite e dalle leggende dei Santi. I Sacerdoti erano i poeti drammatici e gli attori principali; il popolo era il pubblico e spesso l'esecutore, il coro: i tempj, le strade, le piazze, erano il teatro.

Il ciclo, percorso dalla drammatica antica, si ripete: ve l'ho già detto.

Finchè durò la novità degli spettacoli religiosi e il culto severo della fede cristiana, i Misteri furono con devozione rappresentati ed ascoltati.

Ma quando, invece di una esposizione d'insegnamenti religiosi e di esempj morali, il popolo vi cercò e vi trovò un pretesto di divertimenti; quando, invece delle grandi solennità ecclesiastiche, ne furono occasione le feste pubbliche e private, civili e politiche; quando i laici presero a farsi iniziatori di questi spettacoli, mescolando le cose profane alle sacre; allora i Misteri divennero occasione di orgie sfrenate, di turpi piaceri.

Intervennero i papi, e colpirono di proibizione ogni spettacolo religioso; e così il Mistero cominciò a perdere credito, a divenire empietà, profanazione.

Le rappresentazioni sacre ebbero in Europa una forma generale, comune a tutte le nazioni, perchè a tutte era comune la religione cristiana. Ma in Italia esse presentano, negli ultimi

tempi della loro esistenza, dei caratteri particolari. Questi caratteri sono della parte meccanica della rappresentazione. In tutti gli altri paesi il mistero veniva scritto interamente, sia nell'intreccio della favola, sia nel dialogo, sia nelle annotazioni per la messa in scena (*didascalie*). In Italia, invece, gli autori del mistero non ne scrivevano che l'orditura, la divisione e la materia delle scene e le *didascalie*; il dialogo era composto estemporaneamente dai singoli attori. Riconosciamo qui le origini della così detta *commedia dell'arte,* che dovette a Goldoni la sua totale estinzione.

Scacciato dalla Chiesa, il dramma conservò qualche tempo ancora le tracce della sua origine e il culto delle cerimonie alle quali doveva la sua nascita, o piuttosto il suo rinnovamento; ma in breve si sbarazzò affatto delle forme rimastegli del Mistero, e cominciò come il dramma antico a prendere forma umana, a divenire rappresentazione profana, con iscopo ben presto di incivilimento.

Già sul finire del Medio-Evo ricompariva sulla scena l'*uomo;* non più Dio o i Santi. Il poeta si prefiggeva a scopo di mostrare che l'uomo virtuoso attraversa nella vita aspri patimenti e sostiene durissime prove, ma in ultimo giunge in luogo di salute e riceve il premio della sua costanza nel bene; e che l'uomo vizioso e disonesto, se gode talora i piaceri, che acquista colla sua malvagità, trova sempre in essi una inevitabile amarezza, e presto o tardi è raggiunto dall'implacabile ira di Dio. *Don Giovanni Tenorio*, leggenda o dramma, è una delle primissime trasformazioni della drammatica cristiana da *mistero* a dramma propriamente detto.

Non isfugga al lettore di osservare anche in questa trasformazione dei Misteri il rinnovarsi delle fasi, che ci presentò la drammatica antica.

In questo tempo il movimento drammatico era generale.

In Italia, Venezia, Bologna, Amalfi, Firenze, Siena, Napoli, ecc. erano i centri del commercio e della scienza; epperò della civiltà e delle feste.

Una folla di bagatellieri, di buffoni, di cantori vi accorrevano da tutte le parti e parodiavano i misteri sacri.

Sancho IV in Ispagna faceva recitare delle rappresentazioni nel suo palazzo, e manteneva una compagnia di saltimbanchi per eseguire i suoi componimenti coreografici. — Era però una vera confusione, un caos; la luce dell'arte s'intravvedeva, come i lampi fra le nubi d'una tempesta notturna: ma si vedeva.

In Fiandra e in Germania si diffondeva la Drammatica da tutte le parti. Federico Langravio di Turingia istituiva nel **1322** nella città d'Eisenach delle rappresentazioni drammatiche sopra soggetti religiosi.

In Inghilterra i curati delle parocchie di Londra rappresentavano essi stessi delle buffonerie.

Questa recrudescenza del genio drammatico si manifestava in due regioni differenti, presso il popolo e presso i grandi, nei trivj e nei palazzi. Nei trivj colle mascherate del carnevale, colla burlesca cerimonia della processione dei pazzi, con quelle solennità ridicole e triviali che riempiono il calendario dei nostri padri. Nei palazzi coi tornei e i carroselli, coi balletti e i travestimenti delle corti.

Per tal modo il dramma, spogliatosi dal pensiero generatore religioso, passò a poco a poco alla glorificazione della virtù, e alla satira dei pregiudizj e delle ridicolaggini. Per tal modo fin dal principio, quasi ad insaputa degli uomini e senza alcun processo sistematico, si sono prodotte e fondate le tre grandi divisioni teatrali: *L'Opera* e il *Dramma coreografico* o l'idea mistica, *Il Dramma serio* o l'idea morale, *La Commedia* o l'idea satirica.

Uscita l'Europa dai cataclismi medio-evali; pervenuti i popoli barbari a fermare stabile dimora nei paesi conquistati; fuse insieme le due razze dei vinti e dei vincitori; verso la fine del secolo XV, incominciarono a potersi riconoscere le singole nazionalità degli Stati europei. La Drammatica, che abbiamo definita la prima e più genuina espressione del carattere e dei bisogni di una nazione, doveva anch'essa abbandonare l'indole generale europea e divenire in Italia italiana, in Francia francese, in Spagna spagnuola, ecc. E tale infatti divenne.

XI.

Ora ci accingiamo a scorrere i teatri europei, uno ad uno, cominciando dalla Spagna.

La rapidità, che ci siamo imposta, ci obbliga a prender un altro modo di esposizione. Invece di esaminare il progressivo svilupparsi della Drammatica presso i popoli diversi nei diversi tempi, classificando successivamente i più illustri poeti; noteremo i nomi dei capi-scuola, lasciando quasi in tutto al lettore di raggruppare intorno ad essi i predecessori, gli scolari, i successori, e dalle opere principali di ciascun genere facendo scaturire il carattere particolare e le vicende della vita dei popoli, dai quali trassero la loro essenza e pei quali furono scritte.

Quando avremo detto: *Lope de Vega*, *Shakespeare*, *Goethe*, *Schiller*, *Corneille*, *Racine*, *Molière*, *Beaumarchais*, *Victor Hugo*, *Goldoni* e *Alfieri*, il lettore avrà scorsa rapidamente con noi la Storia universale della Drammatica, e, vedendo tutte le cime degli eterni monumenti, che essa ha successivamente elevato sulla terra, si sarà formata un'idea completa della grandezza e dell'efficacia di questa, che noi chiamiamo l'*Arte per eccellenza.*

XII.

Lope De Vega, ecco il capo-scuola spagnuolo.

Nacque nel 1562 a Madrid, morì nel 1635. Nella sua vita fortunosa, oltre ad un numero considerevole di poemi e poesie d'ogni genere, scrisse fino a 2000 produzioni per il teatro (tragedie, commedie e tragicommedie). Ebbe una immaginazione stranamente feconda e romanzesca. Le sue opere sono tutte complicatissime per l'intreccio della favola, per l'accavallarsi continuo di episodj nuovi quasi ad ogni scena.

Nessun poeta drammatico ha potuto rassomigliare a De Vega, sia nella inesauribile produttività, sia nella sregolatezza piena di genio della sua mente.

Contemporaneo di lui fu Guglielmo De Castro e suo successore Don Pedro Calderon, nato a Valenza il primo, a Madrid il secondo.

Lope De Vega studiò i maestri latini e un poco i greci; ma egli dice nella sua *Arte nuova di fare delle commedie:* « Quando » ho da scrivere una commedia, chiudo a tre giri di chiave tutti » i precetti; esiglio dal mio gabinetto Plauto e Terenzio, per » timore di sentire i loro gridi, poichè la verità sa elevare la » voce anche nei libri muti. Scrivo, dunque, seguendo la ma- » niera inventata da quelli, che volevano ottenere gli applausi » del volgo. »

Come si spiega questa specie di orrore degli antichi modelli, questo disprezzo d'ogni regola d'arte, d'ogni norma ed economia drammatica? — Si spiega colle grandi modificazioni portate nel primitivo teatro spagnuolo dalla venuta degli Arabi.

Al suo nascere la drammatica spagnuola si manifestò col Mistero liturgico come in Italia e come nel resto d'Europa e progredì imitando i testi latini e greci. Ma le tribù arabe che invasero la Spagna nell'ottavo secolo, e i Mori, che le scacciarono nel dodicesimo secolo mettendosi al loro posto, portarono una letteratura affatto diversa dalla indigena, spoglia di tutti i freni e legami che la Musa impone e che erano incompatibili col carattere bizzarro di quegli uomini nomadi e guerrieri e poeti ad un tempo.

Questa nuova letteratura fece balenare agli occhi degli Spagnuoli un campo sterminato di non più visti spettacoli, e ne trasse a sè il gusto drammatico.

Lope De Vega s'accorse della via, che la drammatica del suo paese aveva preso a percorrere, e vi s'incamminò senza esitare; tuttavia lo scetticismo traboccante dai precetti della sua *Arte Nuova*, mostra che il genio di lui avrebbe amato correre la grande strada, tracciata dalle orme immortali de' Greci; ma piegò invece nel sentiero nuovo e scosceso, perchè voleva prima di tutto piacere al suo pubblico. Egli non condusse lo spettatore, ma lo seguì sempre; però nessun poeta potè, come lui, sentire il suo nome risuonare sulla bocca di popoli e di sovrani, quasi fosse un mito, una rivelazione.

Nazionalità e popolarità, ecco i due caratteri del teatro di Lope De Vega e in genere del teatro spagnuolo.

De Vega s'ispira ai costumi, agli usi, alle credenze proprie degli Spagnuoli e ne riproduce le passioni, gli errori, i pregiudizj. Descrive i divertimenti guerrieri del medio-evo spagnuolo, come giostre, tornei, corse di tori; nomina con orgoglio le città, i fiumi, le montagne della Spagna e le grandi famiglie, che l'hanno illustrata nella guerra o nell'arte di governare.

È facile riconoscere nelle produzioni dell'autore del *Matrimonio nella morte*, del *Castigo senza vendetta*, di *Mudarra il Bastardo*, ecc. il carattere orgoglioso e violento degli Spagnuoli. La lotta, che da tanti anni sostenevano colle tribù dell'Arabia e della Morea, li costringeva a condurre una vita di ansie continue, di continui pericoli; crescevano fin da bambini addestrando il corpo ad ogni esercizio ginnastico e guerresco e curavano assai poco la coltura della mente.

Quindi tornei e giostre e lotte e corse erano allora e sono anche oggi il prediletto divertimento dei popoli iberici.

L'amore, l'onore, l'orgoglio nazionale e la fede religiosa, queste sono le passioni dominatrici e generatrici del teatro e della pittura in Ispagna; sono esse che danno ai quadri di Velasquez e ai drammi di Lope e di Calderon quel colorito fosco che spaventa.

La violenza della passione è inerente alla razza spagnuola, sorta dall'incrociarsi dei Goti e degli Arabi coi vecchi Celtiberi.

Le vicende medesime, che affuocano colle loro fiamme intense la letteratura, rendono la Storia della penisola iberica così drammatica, che si esita perfino ad accettarne tutta la grandezza.

I personaggi, mossi dal genio di De Vega, ragionano poco e agiscono molto; non esaminano i proprj sentimenti, non tentano di dirigerli; li seguono, si abbandonano ai loro istinti senza curarsi del poi.

In quei drammi voluttuosi si sentono degli uomini felici di vivere sotto un cielo splendido, di godere le notti imbalsamate dai profumi che innondano i giardini di Siviglia all'aprirsi del maggio. Sempre sotto l'influenza dispotica di un desiderio determinato, fremono di soddisfarlo.

Il dubbio non ha posto nel loro cuore.

Professano con ardore una fede, che risolve tutti i problemi dell'umano destino e ne accettano senza discussione i dogmi fondamentali.

La filosofia scettica e la stoica non allignano negli altipiani della vecchia e nuova Castiglia e nei bacini dell' Ebro, del Duero, del Tago, della Guadiana e del Guadalquivir. La Santa Inquisizione e la monarchia assoluta ebbero nell' Escuriale il trono più sicuro e il più lungo impero.

Un'altra qualità del teatro di Lope de Vega è la nobiltà. Si può rimproverargli spesso l'esagerazione, ma è sempre superbamente elevato nei suoi concetti. Trascina, rapisce l'anima dietro di sè in una sfera sublime, dove si complace a mostrarle un'ideale di bellezza, di fedeltà, un' ideale di coraggio e di generosità.

Lope e tutti i poeti drammatici della sua scuola sogliono dipingere i grandi sentimenti e le grandi devozioni per un interesse d'amore, di patria, di famiglia. Il punto d'onore è l'anima di quel teatro: *Cid* ne è il simbolo, come le *Famose Asturiane* e le *Fanciulle di Simanca* sono ad un tempo il simbolo dell'órgoglio nazionale, che si ribella ai tributi vergognosi imposti dal conquistatore, e della superiorità della donna sull'uomo, e della potenza d'amore.

Lope De Vega fu il primo e più grande poeta drammatico romantico; per lui il teatro Spagnuolo precedette tutti gli altri teatri europei nell'acquistare un'impronta nazionale, sollevandosi in essa alla più grande altezza.

XIII.

Il giorno 23 aprile 1564 a Stratford, nasceva William Shakespeare: il giorno 23 aprile 1616 nella stessa città moriva.

Nella sua non lunga vita, poverissima di gloria, ricca di avversità mentre durò, Shakespeare, creò il più grande teatro che la Bibilioteca Universale della Drammatica abbia mai raccolto ne' suoi scaffali.

— Guglielmo Shakespeare! —

Lettore, inchiniamoci davanti a questo grandissimo. Due soli genj possono chiamarlo fratello: Eschilo e Dante. Il verbo poetico ha avuto tre incarnazioni: nell'Antichità, Eschilo — nel Medio-Evo, Dante — nell'Evo Moderno, Shakespeare. Fra Eschilo, Dante, Shakespeare, come incarnazioni, corrono secoli: ma il Verbo non ha tempo, è di tutti i secoli: e questi tre si direbbero tre fratelli nati ad un parto:

Oseremo parlare di Shakespeare? — La sua grandezza ci spaventa; lasciamo la parola ad un altro grande:

« . . . . Shakespeare, che cos'è? Si potrebbe quasi rispon-
» dere: è la Terra. Lucrezio è la sfera, Shakespeare è il globo.
» Vi è più e meno nel globo che nella sfera. Nella sfera vi è
» il tutto; nel globo vi è l'Uomo. Qui il mistero esterno; là il
» mistero interno. Lucrezio è l'essere; Shakespeare è l'esistenza.
» Quindi tanta ombra in Lucrezio; quindi tanto formicolío in
» Shakespeare. Lo spazio, il ceruleo, come dicono i Tedeschi,
» non è certo interdetto a Shakespeare. La terra vede e per-
» corre il cielo; essa lo conosce sotto i suoi due aspetti, oscu-
» rità e azzurro, dubbio e speranza. La vita va e viene nella
» morte. Tutta la vita è un segreto, una specie di parentesi enim-
» matica fra la nascita e l'agonia, fra l'occhio che s'apre e
» l'occhio che si chiude. Di questo segreto, Shakespeare ha
» l'inquietudine. Lucrezio è; Shakespeare vive. In Shakespeare
» gli uccelli cantano, i cespugli verdeggiano, i cuori amano, le
» anime soffrono, la nuvola va errando, è caldo, è freddo, la
» notte cade, il tempo passa, le foreste e le moltitudini parlano,
» il vasto sogno eterno ondeggia. La linfa e il sangue, tutte le
» forme del fatto molteplice, le azioni e le idee, l'uomo e l'u-
» manità, i viventi e la vita, le solitudini, le città, le religioni,
» i diamanti, le perle, i letamai, i carnieri, il flusso e riflusso
» degli esseri, i passi di chi va e viene, tutto questo è sopra Sha-
» kespeare, è in Shakespeare, e questo genio essendo la terra,
» i morti n'escono. Certi lati sinistri di Shakespeare sono fre-
» quentati dagli spettri. Shakespeare è fratello di Dante. Uno
» completa l'altro. Dante incarna tutto il soprannaturale, Sha-
» kespeare incarna tutta la natura; e come queste due regioni,

» natura e soprannaturale, che ci appajono tanto diverse, sono
» nell'assoluto la medesima cosa, così Dante e Shakespeare,
» pure tanto dissimili, si mescolano dalle rive e aderiscono dal
» fondo; vi è dell'uomo in Alighieri, e del fantasima in Sha-
» kespeare. La testa di morto passa dalle mani di Dante nelle
» mani di Shakespeare; Ugolino la rode, Amleto l'interroga.
» Fors'anche essa sprigiona un senso più profondo e un più
» alto insegnamento nel secondo che nel primo. Shakespeare la
» scuote e ne fa cadere delle stelle. L'isola di Prospero, la fo-
» resta dell'Ardenne, la brughiera d'Armuyr, la piattaforma d'El-
» sinora non sono meno rischiarate dei sette (*) cerchj della spirale
» dantesca dal tetro riverbero delle ipotesi. Il *che so io?* mezza
» chimera, mezza verità, si disegna là come qui. Shakespeare
» quanto Dante lascia intravedere l'orizzonte crepuscolare della
» congettura. Nell'uno come nell'altro vi è il possibile, questa fi-
» nestra del sogno aperta sul reale. Quanto al reale, noi v'insi-
» stiamo, Shakespeare ne trabocca; dapertutto la carne viva;
» Shakespeare ha l'emozione, l'istinto, il grido vero, l'accento
» giusto, tutta la moltitudine umana col suo rumore. La sua
» poesia, è lui, e nel tempo stesso, è voi. Come Omero, Shake-
» speare è elemento. I genj ricomincianti, è il nome che loro
» s'addice, sorgono a tutte le crisi decisive dell'umanità; rias-
» sumono le fasi e completano le rivoluzioni. Omero segna nella
» civilizzazione la fine dell'Asia e il principio dell'Europa; Sha-
» kespeare segna la fine del medio-evo. Questa chiusura del
» medio-evo anche Rabelais e Cervantes la fanno; ma essendo
» unicamente canzonatori, non danno che un aspetto parziale.
» Come Omero, Shakespeare è un uomo ciclico. Questi due genj,
» Omero e Shakespeare, chiudono le due prime porte della
» barbarie, la porta antica e la porta gotica. Tale era la loro
» missione, essi l'hanno compita; tale era l'opera loro, essi
» l'hanno fatta » (*Victor Hugo* = *William Shakespeare, Livre II, Les Genies*, § *XIV*).

Il grande poeta inglese non ebbe e forse non avrà mai più un giudice così giusto e un così profondo critico come il grande

(*) V. Hugo dice *sette:* ognuno sa che sono *nove:* se non è errore di penna, dovette essere una distrazione.

poeta francese. Il brano, che abbiamo riportato, esprime sotto una splendida forma le nostre opinioni; tuttavia in luogo di Omero porremo sempre Eschilo. Omero è un mito; Eschilo è un genio. — Omero rappresenta le più vetuste tradizioni de' popoli greci; Eschilo, lo abbiamo detto, è l'incarnazione di tutta l'antichità.

È impossibile potere esaminare compiutamente le opere di Shakespeare, senza varcare gli angusti limiti, che ci siamo imposti. Però accenneremo soltanto alcune delle grandi figure, che dominano la cima dell'edificio Shakespeariano.

— Amleto. —

Il dubbio, l'eterna interrogazione, che l'uomo rivolge a sè stesso e all'oscuro destino, onde è governato, ecco Amleto. Egli rappresenta la incompleta natura de' mortali, la inevitabile schiavitù della creatura all'*Io* e al *Dio*, e quindi l'infinita piccolezza dell'animale *Uomo.*

» Amleto. Non si sa quale spaventoso essere completo nel-
» l'incompleto. Tutto, per non essere nulla. È principe e dema-
» gogo, sagace e stravagante, profondo e frivolo, uomo e neutro.
» Crede poco allo scettro, sbeffeggia il trono, ha per compagno
» uno studente, conversa coi passanti, argomenta col primo ve-
» nuto, capisce il popolo, disprezza la folla, odia la forza, s'in-
» sospettisce del successo, interroga l'oscurità, tratta in tu il
» mistero. Dà agli altri delle malattie ch' ei non ha; la sua
» pazzia falsa inocula alla sua innamorata una follìa vera. È fa-
» migliare cogli spettri e coi commedianti. Buffoneggia coll'ascia
» d'Oreste fra le mani. Parla di letteratura, recita dei versi,
» scrive un'appendice teatrale, giuoca colle ossa in un cimitero,
» fulmina sua madre, vendica suo padre, e termina il ridotta-
» bile dramma della vita e della morte con un gigantesco punto
» d'interrogazione ».

» . . . .

» . . . . Altre opere dello spirito umano uguagliano Amleto,
» nessuna lo sorpassa. Tutta la maestà del lugubre è in Amleto.
» Un'apertura di tomba dalla quale esce un dramma; è colossale.
» Amleto, a nostro avviso, è l'opera capitale di Shakespeare »
(*Victor Hugo* = *Will. Shakesp., Deuxième Partie, Livre II, IV et V*).

Accanto ad Amleto — il Dubbio, Ofelia — l'Amore. Amore e Dubbio, polo positivo e polo negativo dell'anima umana. Infatti l'amore è la fede nella creatura umana, come la religione è la fede nel creatore divino: religione e amore congiunti sono la fede nel bene universale.

Ofelia, la vergine pura, debole, innamorata, è vittima di Amleto. Amleto dubita di tutto, dell'uomo e di Dio; teme la perfidia de' suoi simili, e finge una pazzia che inganna persino il cuore di una madre. Ofelia ama e crede; crede nella pazzia di Amleto e il suo amore trascina la mente ingenua di lei a vagare nei sogni di una vera follía, che la conduce alla morte mentr'essa credeva che la conducesse a raggiungere i deliranti pensieri del principe amato.

L'amore di Ofelia è incompleto, se così possiam dire; Ofelia ama coll'anima, un sentimento ideale regna solo nel suo cuore castissimo.

Non così Giulietta, che è la fanciulla, la donna, soggetta a tutte le passioni del suo sesso e dell'età giovanissima. Anima e corpo, sentimento e senso producono insieme l'amore della voluttuosa castità della figlia de' Capuleti:

» . . . . . Vi è della luce nelle pieghe del lenzuolo
» di Giulietta; ma null'altro che del nero (*noirceur*) nel sudario
» di Ofelia respinta e di Desdemona sospettata. Queste due in-
» nocenze, alle quali l'amore ha mancato di parola, non possono
» essere consolate. Desdemona canta la canzone del salice sotto
» il quale l'acqua trascina Ofelia. Sono sorelle senza conoscersi
» e si toccano coll'anima, sebbene ciascuna abbia il suo dramma
» a parte. Il salice freme sopra tutte due. Nel misterioso canto
» della calunniata, che sta per morire, ondeggia l'annegata dai
» sciolti cappelli, intraveduta » (*Victor Hugo* = *Will. Shakesp., Deuxième Partie, Livre I, II*).

Romeo, si potrebbe dirlo fratello di Giulietta, dal punto di vista dell'idealità artistica; quello che Giulietta è come donna, Romeo è come uomo; anch'egli è ingenuo e buono; come lei non capisce gli odj, che dividono e insanguinano la sua famiglia e quella dell'amata Giulietta; soffre profondamente di questi odj, li sfugge inorridito, e si raccoglie tutto nel culto appas-

sionato della sua donna, e l'ama, l'ama immensamente, ma umanamente, conciliando in un purissimo idillio la voluttà di un platonismo giovanissimo colla verecondia di un ardente desiderio del piacere. Ed è perchè amano entrambi, Giulietta e Romeo, così, umanamente, cioè seguendo le leggi imposte da Dio al gran mistero della collaborazione umana al suo creare, è per questo che il loro amore rimane immacolato.

L'anima di Romeo, discesa nel mondo, vi ha vissuto affatto estranea, ha conservata intatta la sua candida natura.

Quanta differenza con Otello, eppure quanta rassomiglianza. Anche in Otello è l'indole grande, generosa, leale, l'amore illimitato, ingenuo di Romeo; ma si direbbe che nel sangue meridionale che colora in nero la pelle del *Moro* (*), fu inoculata una goccia del sangue settentrionale del Principe di Danimarca. Il dubbio nell'amore, che cos'è? è il sospetto, è la gelosia. — Romeo ama e crede. Amleto ama e dubita. — Otello ama e sospetta. —

« . . . . . . Che cos'è Otello? È la notte. Immensa figura » fatale. La notte è innamorata del giorno. Il bujo ama l'aurora. » L'africano adora la bianca. Otello ha per chiarezza (*clartè*) e » per follía Desdemona. E però come la gelosia gli è facile! È » grande, è augusto, è maestoso, è al di sopra di tutte le teste, » ha per cortéo il coraggio, la battaglia, la fanfara, la bandiera, » la rinomanza, la gloria, ha lo splendore di venti vittorie, è » pieno d'astri, questo Otello, ma è nero. E però come geloso, » l'eroe è presto mostro! il nero diventa negro. Come la notte » ha tosto fatto segno alla morte! »

« A fianco d'Otello, che è la notte, vi è Jago, che è il male. »

« . . . .

» . . . . Otello il negro, Jago il traditore, che » cosa di più terribile! queste ferocità dell'ombra s'intendono. » Queste due incarnazioni dell'eclisse cospirano, l'una arros- » sendo, l'altra sogghignando, il tragico soffocamento della luce.

» Scandagliate questa cosa profonda, Otello è la notte. E

(*) Shakespeare fa del *Moro* un vero Moro: nessuno ignora l'errore volgare in cui cadde, o in cui gli piacque di cadere.

» essendo la notte, e volendo uccidere, che cosa prende per
» uccidere? il veleno? la mazza? l'ascia? il coltello? No, l'ori-
» gliere. Uccidere, è addormentare. Shakepeare stesso non si è
» forse reso conto di ciò. Il creatore, qualche volta quasi a sua
» insaputa, obbedisce al suo tipo, tanto questo tipo è una po-
» tenza. Ed è così che Desdemona, sposa dell'uomo Notte,
» muore soffocata dall'origliere, che ha avuto il primo bacio,
» e che ha l'ultimo respiro » (Victor Hugo = *Will. Shakesp.*, *Deuxieme Partie, Livre II, VI*).

Dopo il dubbio e l'amore, Shakespeare ha svolta la passione che governa più tirannicamente l'anima dell'uomo: L'ambizione — *Giulio Cesare, Coriolano, Riccardo III, Macbetto.* —

Cesare, l'ambizioso di genio, magnanimo, che ha compreso il suo tempo: alla decrepita oligarchia repubblicana sfugge la signoria del mondo: il giovane popolesco imperio la ripiglierà: tale il sogno del più gran capitano dell'antichità, del più astuto conoscitore di tempi, di uomini e di cose. Tutti i mezzi gli servono; il genio non discute i mezzi, li adopera: al buon successo la giustificazione. Cesare avrebbe forse veduto il suo sogno prendere le forme della più grande realtà storica, se Bruto, il retrogrado repubblicano oligarchico, non avesse, con una pugnalata, interrotto o piuttosto differito, viziandolo, il compimento di quell'opera colossale.

Coriolano, l'ambizioso aristocratico. Vera indole romana e patrizia, orgogliosa e superba, eppure aperta al più sacri affetti.

Racchiudendo nel petto un disprezzo illimitato per l'abbietta plebe, Coriolano è costretto a mendicarne il voto pel consolato. Questa umilizione inasprisce il suo carattere, già sdegnosissimo d'ogni inchino; ed ei giura guerra alla plebe; ma la potenza dei tribuni resiste a' suoi ambiziosi tentativi, e lo costringe all'esilio. Parte l'altero patrizio da Roma, meditando la vendetta, e corre ad offrire ai Volsci la spada, che li aveva domati. Conduce alla vittoria i nemici della patria, e porta l'assedio intorno alle mura native. Roma sta per cadere. Veturia madre di Coriolano e Volumnia sua moglie, coi teneri figli, seguíte dalle matrone romane, si recano al campo degli assedianti e pregano il vendicativo romano di non volere la perdita della città. Coriolano è vinto:

l'affetto di figlio, di marito e di padre, riconduce nel suo cuore l'affetto di cittadino; Coriolano leva l'assedio — a costo della vita!

Riccardo III è l'ambizioso volgare. Deforme nell'anima come nel corpo, i suoi intendimenti sono feroci e bassi. Giunge al trono macchiato dal sangue de' più stretti parenti. Turpi raggiri, inaudite audacie d'ipocrisia, omicidj e parricidj erano stati gli strumenti del suo innalzarsi; poi sono della sua caduta: niente di meno, quando scavalcato a Bosworth, l'udite gridare: « Un cavallo, un cavallo! Tutto il mio regno per un cavallo! » vi sfugge questa esclamazione: Eppure in costui c'era della grandezza! —

Macbetto, ha l'ambizione dubitosa a principio; l'ambizione dell'esordiente. — È una tigre addomesticata che non ha ancora assaggiato il sangue: in breve divorerà il suo domatore. —

« La cupidigia facilmente violenza, la violenza facilmente de» litto, il delitto facilmente pazzia; questa progressione, è Mac» betto. Cupidigia, Delitto, Follia, queste tre strigi gli hanno » parlato nella solitudine; e l'hanno invitato al trono. »

« . . . . . . Macbetto non è più un uomo. Non è che una » energia senza coscienza, che si rotola truce verso il male. »

« . . . . . . Egli conduce in giro per tutta la Scozia, come » re che egli è, i suoi fanti irlandesi (*kernes*) dalle gambe nude » e i suoi cavalieri (*gallowglasses*) pesantemente armati, sgoz» zando, depredando, massacrando. Decima i Tani, uccide Banquo, » uccide tutti i Macduff, eccetto quello che ucciderà lui, uccide la » nobiltà, uccide il popolo, uccide la patria, uccide il « sonno ». » Finalmente la catastrofe arriva; la foresta di Birnam si mette » in marcia; Macbetto ha tutto trasgredito, tutto oltrepassato, » tutto violato, tutto infranto, e questa esegerazione invade » anche la natura; la natura perde la pazienza, la natura entra » in azione contro Macbetto; la natura diventa anima contro » l'uomo che è diventato forza. » (Victor Hugo = *Will. Shakesp., Deuxième Partie, Livre II, VI*).

Quattro tipi diversi di una medesima figura. Ciascuno è un ambizioso completo; uniti sono l'ambizione perfetta, solamente bisogna completare Macbetto con sua moglie: l'ambizione donna, che fa la strada inversa dell'ambizione uomo: Macbetto comincia

dal rimorso e finisce al delitto: sua moglie irrompe nel delitto, poi indietreggia al rimorso.

Dall'ambizione Shakespeare passa all'avarizia. L'avarizia, direi che è sorella dell'ambizione; questa è il desiderio non sazio mai di aggiungere dominio a dominio, quella è il desiderio non sazio mai di aggiungere oro ad oro.

Shylock è l'avaro di Shakespeare. Avaro ed Ebreo, felice unione, a que' tempi, di due qualità che completano la natura del tipo. Come avaro, Shylock ha un solo nume, l'Oro; come uomo, ha un affetto solo, sua figlia; come Ebreo, ha un solo scopo, vendicare la razza de' suoi padri proscritta, persegnitata; nel che è la sua riabilitazione artistica. Shakespeare ferisce a morte in tutte tre queste parti dell'animo il suo personaggio. Gli fa perdere i tre mila ducati prestati al mercante Antonio, e lo fa spogliare dell'usufrutto di una metà de' suoi beni in favore del medesimo Antonio. Eccolo colpito nell'avarizia. Gessica, la figlia adorata, è sedotta e rapita; il misero Shylock, rientrando nella propria casa, la trova deserta del suo angelo tutelare. Eccolo colpito nella paternità. Per ultimo, dopo avere veduta la figlia abbandonare la fede ebraica per sposare il giovine cristiano, che l'ha rapita, egli stesso, Shylock, è obbligato a farsi battezzare. Eccolo colpito nella religione. Perchè sì grave cumulo di sventure sul povero vecchio, che finisce a destare un senso di pietà? — Perchè Shakespeare voleva punire l'avaro, ma commuovere il pubblico sulla misera condizione dell'ebreo. Shakespeare era più libero pensatore di quel che si crede.

Dopo avere riprodotte colla grandezza del filosofo e del poeta le passioni, che levano nel cuore dell'uomo le più formidabili tempeste, Shakespeare discende dalle sfere dell'astrazione, e prende ad imitare l'umanità nei singoli componenti. Presenta al pubblico il pubblico stesso, colle sue piccole guerre di piccoli amori, di piccole gelosie, di piccole ambizioni; scrive *Le Allegre Comari di Windsor* e raccoglie nel *Falstaff* tutta la potenza del ridicolo, del comico; a quella guisa che in Amleto spiega tutta la maestà del lugubre, in Riccardo III tutta la ferocità dell'ambizione, in Romeo tutto il candore della bontà; — a quella guisa che aveva spiegata tutta la mostruosità dell'ingratitudine in Re Lear.

Re Lear non è nè tragedia, nè commedia, nè dramma; ha qualcosa di tutte tre le forme; perciò l'abbiamo serbato per l' ultimo.

Lear tiene il regno di Brettagna; sovrano e padre amorosissimo desidera e procura il bene dei sudditi e delle figlie. Ma la sorte gli è avversa, l'ingratitudine lo perseguita. Regana e Gonerilla, le due prime figlie che avevano ottenuto il regno dall'amore del padre, lo scacciano dalla reggia e gli negano pane ed asilo; i sudditi, sconoscenti, respingono il benefico loro sovrano. Lear è costretto a vagare di terra in terra, mendicando. Abbandonato da tutti, attraversa le più terribili avversità, e ne smarrisce il senno. Esule, vecchio, pazzo, si trascina da un paese all'altro e giunge presso Cordelia, la sua terza figlia, ch'egli aveva scacciata e diseredata, come troppo scarsa di affetto per lui. Cordelia, commossa al miserando stato del padre, lo soccorre, lo ricovera, e colle affettuose cure filiali lo riconduce alla ragione. Le forze rinascono nel corpo e nell'anima dello sventurato Lear; quando l'ultima speranza stava per volar via, egli ritrova le braccia amoroso di una tenera figlia, e la felicità innonda, farmaco soave, il suo cuore tanto acerbamente piagato. A questo punto, la catastrofe: Cordelia muore; Lear, colpito da quest'ultima e più ineffabile sventura, spira abbracciando il cadavere di lei.

Ecco, Lettore, le grandi creazioni del genio drammatico inglese. Dubbio, amore, ambizione, avarizia, ridicolezza, tutta l'anima dell'uomo, tutta la storia dell'umanità. A completarla, Lear, la virtù pagata di sconoscenza, il destino, l'arcano legislatore delle terrene vicende.

Confessiamo che non si potrebbe essere nè più vasto nè più intero di così. Tutti i generi della Drammatica debbono a Shakespeare dei capolavori. La tragedia classica gli deve *Giulio Cesare, Coriolano;* la tragedia romantica, *Amleto, Otello, Macbetto, Riccardo III;* il dramma di soggetto antico, *Timone d'Atene;* il dramma romantico, *Giulietta e Romeo;* la commedia, *Le allegre Comari di Windsor, il Mercante di Venezia;* la fiaba (come oggi si chiama), *Il Sogno d'una notte d'estate, La Tempesta.*

Il genio di Shakespeare è veramente universale. Questa universalità si riconosce anche nella verità con cui ha dipinto tempi

e popoli e costumi diversi. Ha trattata la leggenda, la Storia antica, il Medio evo, la Storia contemporanea. Ha posta la scena ora in Grecia, ora in Italia, poi in Inghilterra, poi in Francia, in Germania, in Danimarca.

Oseremmo dire che per lui non ebbero limiti nè l'uomo, nè la storia, nè la terra.

Furono mosse a Shakespeare molte accuse; la sola che ancora si ripete è di avere troppo insanguinati i suoi drammi, di aver fatto troppo spesso della scena il campo di mostruose ecatombi. Non abbiamo che una risposta: Shakespeare rappresentà il suo tempo, il suo paese: l'Inghilterra era appena uscita dalla *Guerra delle Due Rose*; per più di trent'anni due famiglie, discendenti dallo stesso stipite reale, avevano combattuto una contro l'altra la più furibonda e fratricida lotta, che registri inorridita la Storia; ottanta principi morirono di spada, o di pugnale, o di veleno; quasi un milione di uomini caddero vittime della tremenda contesa, che sovvertì ogni ordine naturale, civile, politico: la memoria, la fantasia degl'Inglesi era ben' altrimenti popolata di cadaveri di quel che fossero le tragedie Shakesperiane. Sakespeare, sintesi della fantasia inglese al suo tempo, parlava a questa fantasia d'inglesi.

XIV.

Lettore, abbiamo fatto una lunga fermata intorno a Shakespeare, te ne sarai avveduto. Sai perchè? Per la stessa ragione per la quale passando a rassegna le grandi città bisogna fare una lunga fermata a Roma. — Shakespeare è il *drammatico* per eccellenza, come Roma era detta *la Città*.

La visita al poeta inglese andrà a scapito dei poeti tedeschi e francesi; poichè dopo avere abitato qualche giorno il maraviglioso palazzo del Principe della Drammatica, non saremmo capaci di fermarci che pochi momenti nei castelli dei Grandi Baroni della pensosa Allemagna e della spiritosa Francia.

Dunque, Lettore, preparati; chè appena giunti sul continente si farà tutta una corsa sino in Italia.

XV.

Il teatro tedesco non comincia a prendere le forme dell'arte vera e degna di essere notata dalla Storia se non che, dopo la metà del secolo XVIII, cioè a datare da Lessing. Fino a questo chiarissimo letterato e filosofo le scene germaniche furono nella maggior parte invase dalle traduzioni e dalle imitazioni di Shakespeare, de' tragici francesi e un poco anche del nostro immortale Goldoni.

Lessing, sebbene co' suoi articoli di critica abbia impresso al teatro tedesco un movimento nuovo e più nazionale, tuttavia non può essere accolto nella schiera de' grandi autori drammatici. Egli fu profondo conoscitore e maestro dell'Estetica dell'arte in genere e della drammatica in particolare; ma nelle sue elette produzioni, *Nathan il saggio, Emilia Galotti e Minna di Barnhelm*, piuttosto che il genio del poeta si vede l'erudizione del critico.

Volfango Goethe e Federico Schiller, ecco i due astri di prima classe, che brillano luminosissimi nel cielo drammatico di Germania.

Goethe e Schiller erano due genj affatto dissimili; il primo, più pensatore che poeta, e più poeta che uomo, spiegava le sue ali poderose nel campo della filosofia, della poesia, persino della fantasticheria, nè del mondo si curava gran fatto, epperò era egoista perfetto e dissoluto; il secondo, uomo integerrimo quanto altissimo poeta, scrutava pazientemente l'anima nella sua terrena manifestazione, e a questo studio continuo ispirava i suoi drammi; il primo si professava scolaro di Spinoza, il secondo seguiva le dottrine di Kant. Nullameno entrambi avevano fatto i loro studj drammatici sul medesimo libro, il teatro di Shakespeare; epperò, congiunti nella base, percorsero per poco tempo diverso cammino e quando si conobbero a Weimar, allo stesso modo che i loro animi furono legati da un'amicizia indissolubile, le loro intelligenze si congiunsero e quasi diremmo si equilibrarono a vicenda, esercitando d'allora in poi una comune influenza sulla drammatica della loro nazione.

Goethe nacque a Francoforte il giorno 28 agosto 1749 da una ricca famiglia borghese. Nel lungo corso di 83 anni non conobbe mai le angustie della vita; dalla sontuosa dimora paterna, passò ad abitare il palazzo del Duca Carlo-Augusto di Weimar e sotto la protezione di questo principe fu prima consigliere di legazione, poi consigliere intimo del Duca e finalmente suo primo ministro e Direttore dell'Istituto, del Giardino Botanico, dei Musei e del Teatro.

Goetz di Berlichingen, dramma composto sullo stampo Shakesperiano, fe' risuonare per la prima volta in Germania il nome del poeta di Francoforte; Goethe aveva allora ventiquattro anni. Le grandi figure, i grandi quadri storici e la lotta del secolo che finisce contro quello che comincia, tutto è disegnato e dipinto con una straordinaria potenza di colorito e di verità in questo dramma, che è certamente il capolavoro storico drammatico di Goethe.

Negli anni 1786 e 1787 Goethe visitò l'Italia. Durante questo viaggio scrisse *Torquato Tasso* e *Ifigenia in Tauride*, e condusse a termine *Egmont*.

Di questi tre drammi i primi due dovettero il loro successo felice alla eletta forma ond'erano vestiti. La poesia è in essi tanto delicata che esercita una specie di fascino sull'ascoltatore e più ancora sul lettore. Ma la sostanza di queste due produzioni non ha nulla che le faccia degne di essere paragonate al *Goetz di Berlichingen*.

Nel *Torquato Tasso* l'intreccio della favola è quasi nullo; le passioni vi sono svolte o poveramente o in una sfera troppo sentimentale per essere umana; i personaggi sono trascurati, mancano di verità e non interessano in alcun modo.

Ifigenia in Tauride vorrebb'essere una imitazione della *Ifigenia* di Euripide, ma non è che una specie di conversazione filosofica, nella quale i personaggi sembrano avere lo scopo unico di fare delle meditazioni sulle grandi quistioni che agitano la umanità, e gl'incidenti dell'azione di fornire materia alle loro controversie.

Tanto nel *Tasso* che nell'*Ifigenia* Goethe abbandona la scuola romantica tedesca, che egli stesso aveva iniziata, imparando dai

grandi drammi di passione del maestro inglese, epperò decade, perchè il genio di lui è sommamente, anzi *eccessivamente* romantico. Infatti appena ritornò al genere de' suoi primi lavori drammatici compose *Egmont*, dramma che se non ha uguale valore del *Goetz di Berlichingen*, per la scultura dei caratteri, per la potenza delle situazioni storiche, è però superiore nella forza del sentimento. Ma dove Goethe si levò ad un'altezza alla quale non lo raggiunse nessun rivale, neppure Schiller, fu nelle *Ballate*, nei *Versi*, nelle *Elegie*, nel *Divano Orientale e Occidentale*, nei romanzi, nelle opere diverse tutte improntate di una grandiosa individualità, e specialmente nel *Faust*, che è l'opera capitale della sua vasta e strana intelligenza.

Che cosa diremo del *Faust?* — Tenteremo narrarne la complicatissima tela, esporre tutti i drammi diversi, lugubri, fantastici, che si svolgono in questo incomprensibile poema, dal celestiale idillio di *Margherita* all'infernale *Notte del Sabba?* — Oseremo spiegare il pensiero generatore dell'opera e lo scopo finale? — Chi si sente capace di tanto, si faccia avanti; ammireremo in costui un intelletto, non pure uguale, ma superiore a quello di Goethe medesimo, il quale negli ultimi anni della sua vita, conversando con un amico (Gian Pietro Eckermann), dichiarava di non sapere egli stesso, o piuttosto di non rammentarsi più quale idea avesse inteso personificare nel *Fausto*, e riteneva tentativi inutili e vani quelli che mirassero ad adattare all'intelligenza degli uomini questo soggetto incommensurabile.

Il Bene (*Dio*), il Male (*Mefistofele*) e il Dubbio, ossia l'umanità coraggiosa ed erudita e insieme debole e ignorante (*Fausto*); ecco i tre personaggi principali. La potenza di Dio, che domina e dirige il dramma, tenendosi superiore ed esteriore ad esso; l'audacia di Mefistofele, sarcastico, irresistibile seduttore dell'uomo; la insaziabile, indeterminata cupidità di Fausto, che agogna varcare i confini imposti alla creatura e avvicinarsi al Creatore; ecco le forze, che muovono l'azione. La lotta fra il Bene e il Male; la ribelle e arrischiata temerità delle diverse concupiscenze dell'Uomo; l'antichità, l'evo medio e l'evo moderno, che si danno la mano; la riforma religiosa, la riforma scienti-

fica, la riforma letteraria, la riforma politica; ecco l'azione. Tale il *Fausto*, colossale epopea, nella quale Goethe ha speso la metà della sua vita, nella quale la mente più robusta si arresta spesso meravigliata e atterrita, incerta di poter avanzare nel bujo stranamente luminoso, che le sta davanti.

Assai diversa dalla vita di Goethe fu quella di Schiller.

Nato a Marbach nel Wurtemberg, l'anno 1759, da povera famiglia, fu prima destinato alla Giurisprudenza, poi ebbe il diploma nella Medicina. Perseguitato dal suo sovrano il Duca di Wurtemberg, dovette nascondersi sotto il pseudonimo del *Dottore Schmidt*, fino a che la fama de' suoi lavori drammatici lo fece superiore alle persecuzioni. Ottenne il posto di professore di Storia all'Università di Jena, fu consigliere del Duca di Weimar, dal quale più tardi ebbe una pensione vitalizia, e ricevette dal Principe di Augustenbourg un trattamento annuo di mille scudi. Ma il soverchio lavoro lo condusse alla morte con una malattia di petto. Di 46 anni morì a Weimar in mezzo al compianto dei cittadini e della corte.

Fra tutte le sue opere storiche, scientifiche, filosofiche, critiche, letterarie, primeggia il teatro, del quale sono capolavori: *I Briganti, Fieschi, Don Carlo, Maria Stuarda, Wallenstein, Giovanna D'Arco* e *Guglielmo Tell.*

Nei *Briganti* Schiller manifestò sotto il velo drammatico idee di affrancamento e di libertà, che gli procurarono l'entusiastica approvazione della giovine Germania e all'incontro il biasimo e le accuse dei vecchi Tedeschi, i quali dichiararono il lavoro immorale e indegno di plauso; ma il successo clamoroso, che ottenne dovunque, fece giustizia di questo partigiano giudizio.

A Manheim per la prima volta, poi a Berlino e a Vienna fu recitato il *Fieschi* ed ebbe un esito pari a quello ottenuto dai *Briganti.*

Le figure di *Fieschi*, il cospiratore che si nasconde sotto l'apparenza del giovine libertino; di *Verrina*, il congiurato repubblicano di animo feroce ma grande; della *Contessa Imperiali* e di *Hassan*, sono vere creazioni di una intelligenza drammatica superiore. In tutto il *Fieschi* l'azione è condotta con perizia di maestro, e l'interesse cresce fino alla catastrofe.

Don Carlo è un'altra tragedia nella quale i sentimenti e le aspirazioni liberali tornano, come nei *Briganti*, ad animare il pubblico, manifestate dalle parole e dagli atti di personaggi storici di un'età trascorsa. Il carattere del giovine principe spagnuolo, figlio del cupo e feroce *Filippo II*, fa un contrasto grandioso col carattere del padre; la generosa e balda giovinezza di *Don Carlo* spicca maggiormente di fronte alla tetra e gesuitica virilità di *Filippo II;* pieni di passione vera e straziante sono gli urti degli affetti di figlio e di cospiratore. Bella e delicata è la figura della regina; commovente la battaglia che si agita nel suo cuore, diviso fra i doveri di moglie e l'involontario, prepotente affetto per *Don Carlo*. Stupendo è il *Marchese di Posa*, profeta e soldato. Heine nel suo libro *De l'Allemagne* dice che Schiler è tutto nel *Marchese di Posa* e nel *Carlo Moor* dei *Briganti.*

Maria Stuarda (come *Giovanna d'Arco* e *Guglielmo Tell*) fu rappresentata per la prima volta sul teatro ducale di Weimar. La fama di questa tragedia è europea. Il personaggio di *Elisabetta* vi è disegnato storicamente e drammaticamente con tutta l'arte; la passione e più ancora la ragion di stato vengono efficacemente a rialzare ciò che può esservi di basso e di odioso in lei. *Maria* non potrebbe essere più poetica e interessante, la sua dolcezza di donna regina e cattolica, dà un'impronta originale alla sua persona; come la maschia tempra dell'anima di *Elisabetta*, la figlia bastarda di Anna Bolena, rende perfettamente il tipo di quella, che gl'Inglesi chiamavano la *Donna-Re*. Nella scena, in cui le due regine s'incontrano, Schiller si leva all'altezza di Shakespeare; così nella scena della confessione, nella quale *Melvil* dà alla regina l'ostia consacrata dal papa; così nell'altra scena in cui Maria si accommiata dalle sue donne al momento che lo Sceriffo viene a prenderla per condurla al patibolo. *Maria Stuarda* è annoverata e giustamente, fra le migliori composizioni di Schiller.

La trilogia del *Wallenstein* è una delle più vaste composizioni storiche, che siano state poste sulla scena dopo Shakespeare. Nel *Wallenstein* Schiller tratta non più da discepolo, ma da maestro il dramma, quale avevalo concepito il poeta inglese. Come

professore di Storia, Schiller possedeva una erudizione, che gli permetteva di tracciare i suoi tipi proprio tali e quali com'erano stati da vivi, ornandoli al tempo stesso di tutta la poesia, che la sua anima rinserrava. Non si saprebbe immaginare niente di più animato del *Campo di Wallenstein*, prima parte e quasi prologo del grandioso quadro che seguirà. Soltanto nella seconda parte, intitolata *I Piccolomini*, comparisce *Wallenstein*, duca di Friedland, generalissimo delle armate imperiali nella guerra dei 30 anni, « questo idolo del campo, questo flagello dei regni, » l'appoggio e il terrore del suo imperatore, figlio avventuroso » della fortuna, il quale, portato e favorito dalle circostanze, » raggiunse rapidamente il più alto grado di gloria, e che, nel » suo cuore insaziabile, sforzandosi sempre di salire più alto, » cadde vittima della sua indomabile ambizione », come dice il Signor *A. Royer* nella sua *Histoire universelle du Théâtre*, in un brano tolto da un autore, che egli non nomina, brano per caso virgolato a differenza di tanti altri, che il Signor *Royer* non si è fatto scrupolo di prendere a diversi scrittori, per esempio, ad Enrico Heine, senza curarsi di citarne la sorgente. Nei *Piccolomini* si presentano *Max*, figlio del generale *Ottavio*, nemico di Wallenstein, e le due figure di *Tecla* e di *Butler*, tanto gentile la prima quanto la seconda è improntata di soldatesca taciturnità e ruvidezza colma di passione.

La morte di Wallenstein è la terza parte della trilogia. Questa parte supera certamente le altre due, vuoi pei caratteri perfettamente conservati e posti nella loro maggior luce, vuoi per le scene e situazioni drammatiche, ricche di profondi pensieri e di una maestosa verità. *Wallenstein* è così l'opera più completa di Schiller.

Giovanna d'Arco e *Guglielmo Tell;* è ancora l'amore di patria e d'indipendenza che detta al poeta queste due nuove creazioni.

Giovanna d'Arco, la timida pastorella di Domrémy, infiammata dalla apparizione della Vergine Maria, lascia il natio paese, indossa la corazza, cinge la spada e corre alla testa delle sconfitte armate francesi per condurle alla vittoria contro gl'Inglesi. Ma la inesperta fanciulla s'innamora del capitano inglese *Lio-*

nello, e la sua spada lo risparmia. La prima colpa verso la patria è commessa; Dio abbandona *Giovanna*, ed essa accusata di stregoneria non ha forza di difendersi, e muore sul rogo. Come è dipinta dolcemente la figura di *Giovanna*, come è descritta la sua nobile impresa, come la fantasia del poeta ha supplito mirabilmente all'oscurità della storia, immaginando il naturale e poetico amore dell'anima ingenua di *Giovanna!*

Guglielmo Tell è la personificazione de' robusti abitanti della montuosa Elvezia. Cacciatore ardito, ama le libere e perigliose balze delle sue montagne, e vi si arrampica colla sicurezza e la velocità del camoscio; l'indole sua è buona e schiva dalle ribellioni volontarie, ma ferito nella parte più sensibile dell'anima, l'amore del figlio e della patria, si leva furibondo a vendetta.

Dopo Goethe e Schiller, in Germania sorse una numerosa schiera di poeti drammatici; due soli meritano di essere mentovati: Werner e Kotzebue.

Werner, poeta dell'ideale, è giudicato dalla Signora di Staël con queste parole: « Dopo che Schiller è morto e che Goethe » non compone più per il teatro, il primo scrittore drammatico » della Germania è Werner; nessuno ha saputo meglio di lui » spargere nelle tragedie il fascino e la dignità della poesia lirica; » nullameno ciò che lo rende ammirabile come poeta nuoce ai » suoi successi sulla scena. Le sue produzioni, di una rara bel» lezza se vi si cercano solamente dei canti, delle odi, dei » pensieri filosofici o religiosi, sono sommamente attaccabili » quando si giudicano come drammi che possono essere rap» presentati. Non è già che Werner non abbia l'intuizione del » teatro e non ne conosca anche gli effetti molto meglio della » maggior parte degli scrittori tedeschi; ma si direbbe che vuol » propagare un sistema mistico di religione e d'amore coll'ajuto » dell'arte drammatica, e che le sue tragedie sono il mezzo del » quale si serve, piuttostochè lo scopo che si propone. »

Le opere più note di Werner sono: *Lutero*, tragedia; *I Figli della Valle*, piuttosto dialogo drammatico, che dramma; *La Croce sul Baltico; Attila;* e il *Ventiquattro Febbrajo*.

Kotzebue è allievo di Lessing; preferisce al verso la prosa; deve la sua celebrità al numero considerevole di tragedie,

drammi, commedie, opere-comiche e farse delle quali è autore. Sebbene primeggi nella commedia, il suo capo-lavoro è la tragedia intitolata *La Morte di Rolla.*

XVI.

Il teatro francese ha diritto ad un posto eminentissimo nella storia della Drammatica. La musa gallica fece i suoi primi passi guidata e sorretta dalle muse sorelle, la spagnuola e l'italiana; ma ben presto diede prova d'una grande robustezza e sbarazzatasi appena adolescente dell'appoggio di quelle due compagne, camminò sola e sicura, lasciando sulla via percorsa orme profonde; oggi ancora, sebbene avviata al tramonto, tiene sulla scena il primato.

Corneille, Racine, Molière, Beaumarchais, Scribe, Vittor Hugo, Dumas padre, sono i grandi poeti drammatici della Francia.

A questi nomi eccelsi, altri potremmo aggiungerne; ma discendendo un gradino non basso, o assumendoci lo spinosissimo cómpito di giudicare persone viventi; la qual cosa, di regola, abbiamo studiatamente evitata.

Di Vittor Hugo però diremo, quantunque palpiti ancora piena di vigore la sua anima ardente. Egli fa parte di quel numero di eletti, che ottengono l'immortalità prima del sepolcro; il suo teatro appartiene ormai alla storia, nè potremmo tacerne senza renderci colpevoli di una grave ommissione.

Pietro Corneille nacque a Rouen l'anno 1606 e morì a Parigi l'anno 1684, in poverissima condizione, come aveva vissuto.

Eschilo fu chiamato *padre della tragedia,* della tragedia universale, di tutti i tempi, di tutti i popoli.

Corneille, degno figlio nell'arte del grande maestro greco, fu il *padre della tragedia francese*, e creò il teatro nazionale del suo paese, come Lope de Vega ha creato il teatro nazionale di Spagna, come Shakespeare il teatro d'Inghilterra, e Lessing quello di Germania, e Goldoni e Alfieri quello d'Italia. Questa duplice grandezza del poeta francese non valse ad elevarlo nè all'altezza di Eschilo, nè all'altezza di Lope de Vega nell'olimpo degl'immortali del pensiero.

Corneille *debuttò* nella carriera drammatica con alcune com-

medie, oggi dimenticate *(Melita, Clitandra)*. *Medea* fu la prima tragedia, ch'egli scrisse; opera imperfetta; ma vi albeggia una mente, che sta per mostrare tutta la sua potenza. Infatti, l'anno dopo la rappresentazione di *Medea,* al *Théâtre du Marais* a Parigi, un pubblico affollatissimo, nel quale brillavano le più belle dame della corte, i principi del sangue, i marescialli di Francia, e Duchi, Marchesi, Baroni e Conti, e tutte le celebrità letterarie del tempo, ascoltava meravigliato e commosso la recita del *Cid,* che veniva coperto di entusiastici applausi e diventava il grande avvenimento del giorno. Tutte le fazioni letterarie e politiche assalirono il *Cid* con violentissimi attacchi, talchè il povero Corneille, dopo avere tentato di difendere il suo lavoro colla *Lettre Apologétique* e coll'*Excuse à Ariste*, sbigottito dal numero e dalla ferocità degli assalitori, si diè vinto e per tre anni si raccolse in un assoluto silenzio.

Ma quando il seme del genio è gettato dal divino aratore nel cervello di un uomo, forza è che germini e produca, alla stessa guisa che i semi rinchiusi nella fertile zolla debbono o tosto o tardi dare la pianta.

Orazio e *Cinna* comparvero innanzi al pubblico l'anno 1639; l'anno dopo compariva *Poliuto;* poi nel 1641 *Pompeo,* nel 1642 *Il Bugiardo*, e nel 1646 *Rodoguna. Rodoguna* segna il massimo splendore dell'astro Corneliano. *Orazio, Cinna, Poliuto, Pompeo* (tragedie) e *Il Bugiardo* (commedia) ebbero grido pari a quello del *Cid* e vinsero tutte le guerre sollevate al loro apparire nel mondo letterario francese.

Dopo *Rodoguna* Corneille comincia a decadere.

Eraclio e Nicomede ottennero ancora clamorosi successi; ma non erano più le opere di un grande tragico.

Pertarita cadde e l'autore afflitto da questa caduta si ritrasse per la seconda volta dal teatro. Ricomparve coll'*Edipo*, che fu seguito da *Sartorio* e da *Ottone;* in queste tragedie l'antico genio diede qualche lampo di luce, e si estinse totalmente nell'*Agesilao*, nell'*Attila* e nel *Surena*, che fu l'ultima produzione drammatica del poeta ruennate.

Il *Cid* nella tragedia, *Il Bugiardo* nella commedia, sono le due manifestazioni perfette del genio di Corneille.

Guglielmo De-Castro aveva fatto il suo capolavoro col *Cid*, eroe dei due drammi: *La Giovinezza di Cid, Le Gesta di Cid.*

Corneille, seguendo l'abitudine degli scrittori del suo tempo, i quali toglievano le ispirazioni e i temi dal teatro spagnuolo, trasformò nell' idioma francese la creazione del De-Castro. Abbiamo detto trasformò nell'idioma francese, perchè infatti se le modificazioni introdotte da Corneille nell'originale spagnuolo sono apparentemente di una importanza secondaria, chi addentro guarda vede che il *Cid* francese e lo spagnuolo hanno sì identità storica dal lato *prammatico*, ma dal lato filosofico-artistico sono due capolavori sostanzialmente distintissimi.

« Non si può negarlo,tutti gl'incidenti belli del *Cid* sono nella » produzione di De-Castro. Tutti i caratteri sono parimente tolti » al poeta valenziano. » Così si esprime il signor Royer nella sua *Histoire Universelle du Théâtre*, parlando del *Cid* di Corneille, e noi riconosciamo l'imparzialità di questa dichiarazione, ma avremmo molto a ridire sopra quel ch'egli afferma dei caratteri; egli stesso prova di avere per lo meno molto esagerato, quando più giustamente conclude: « Con questi splendidi ma» teriali, Corneille ha tuttavia creata un'opera sua propria; si è » assimilato non solo il poeta che ha imitato, ma il genio della » Spagna. Nella sua tragi-commedia, Corneille è stato, se oso » dirlo, più spagnuolo di Castro; poichè, diradando le boscaglie, » ha messo alla luce in tutta la loro grandezza le due figure » eroiche di Rodrigo di Bivar e di Chimena. »

Come mai si potrebbe produrre un' opera improntata di una grande originalità imitando ossequiosamente, quasi copiando l'opera di un altro?

Nel *Cid*, De-Castro; nel *Bugiardo*, Corneille pone a contribuzione Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza, dalla *Verdad Sospechosa* del quale copia non solo il nodo dell'azione, gl'incidenti, i caratteri, ma perfino i frizzi e le parole. E contuttociò *Il Bugiardo* di Corneille rimane, come il *Cid*, un capolavoro del teatro francese; e il nostro Goldoni lo prenderà a modello nel suo *Bugiardo*, che verrà terzo a dividere l'immortalità dei due fratelli.

Corneille è senza dubbio uno dei più illustri poeti dramma-

tici della Francia; ma noi esitiamo a chiamarlo, come i suoi compatrioti, *il grande Corneille.*

Nel teatro di Corneille si deve certo ammirare una conoscenza profonda dell'anima umana, idealizzata sempre, eppur sempre nel verosimile; la maschia nobiltà dei personaggi dipinti da lui non ha nulla da invidiare ai personaggi di Lope de Vega, e lo studio dei tragici greci non diede miglior allievo di Corneille, se non è il nostro Alfieri. Tuttavia Corneille sembra a noi un genio incompleto, o piuttosto di troppo corta ala. La prima metà del suo teatro consta quasi interamente di capi d'opera; ma la seconda metà non pare figlia di quella intelligenza, che ha prodotta la prima. Insomma Corneille ha percorso due periodi; nel primo risplende quasi costantemente di vivissima luce; nel secondo repentinamente s'abbuja e poco dopo si spegne. Ora il vero genio, prendendo questa parola nella sua significazione di fantasia perfettamente organata a produrre (*gignere*) non ha che una decadenza, quella dell'organismo per età impossibilitato a servire lo spirito.

Shakespeare quattro anni prima della sua morte scriveva *La Tempesta;* Molière pochi giorni avanti che morisse recitava nella quarta rappresentazione del *Malato immaginario.*

Giovanni Racine nacque alla Fertè-Milon nel 1639 e morì a Porto Reale dei Campi nel 1699.

Racine è assai poco simpatico, se venga considerato come uomo; poichè nella sua vita diede costanti prove di avere l'animo sospettoso e cattivo; forse l'educazione ricevuta, e l'adolescenza passata in un collegio di Padri di Porto Reale viziarono l'indole di lui. Certo è che non soffrì mai la critica, anche giusta, e quando l'interesse materiale o letterario lo richiesero non esitò a sacrificare i migliori amici: lo sanno Perrault, Chapelain e Molière.

Ciononullameno la sua penna sempre velenosissima contro quelli che si permettevano di non ammirarlo abbastanza, scrisse il verso della tragedia con tanta dolcezza che gliene venne il titolo di *tenero* Racine. — Tanto è poco vero che lo stile è l'uomo.

La Tebaide e *Alessandro* furono i primi tentativi drammatici del giovine poeta della Ferté-Milon; tentativi imperfetti, che danno tuttavia arra sicura di uno splendido avvenire.

Fu *Andromaca* che rivelò l'alto valore di Racine. Recitata il 10 novembre 1667 al teatro dell'*Hotel-de-Bourgogne* e il giorno 16 a corte, ottenne un clamoroso successo.

Mentre *Andromaca* segnava l'apparizione di un nuovo astro nel cielo della drammatica, *Attila* mostrava l'oscurarsi di un altro. Racine succedeva a Corneille.

Andromaca è ritenuta dalla maggior parte dei critici una delle migliori creazioni di Racine; alcuni, fra i quali il signor Royer, la giudicano anzi la più insigne; noi non siamo di questa opinione e preferiamo *Ester* e *Fedra*.

Nel 1668 per soddisfare un desiderio degli amici scrisse la commedia *I Litiganti*, imitando le *Vespe* di Aristofane. Racine nei *Litiganti* mostrò di essere abbastanza forte nel comico da poter fare una scuola della commedia; ma accanto a lui sorgeva Molière; il confronto era insuperabile e Racine, che lo capiva, si dedicò interamente alla tragedia, nella quale non temeva rivali.

Compose nel 1669 *Britannico*, tragedia che non ottenne l'esito aspettato. Il terzo e quinto atto furono i meno applauditi e fatti segno ai biasimi più severi della critica; il primo e secondo e sopratutto il quarto atto meritarono l'approvazione clamorosa del pubblico.

Berenice seguì il *Britannico* ed ebbe lo stesso esito, sebbene sia forse inferiore di valore.

Bajazet, rappresentato nel gennajo del 1672, trionfò completamente, malgrado le opposizioni sistematiche degli avversarj o invidiosi di Racine. I critici furono per questo nuovo parto di Racine troppo severi; in particolar modo la signora di Sévigné e il signor La Harpe.

Mitridate tenne dietro a *Bajazet*. Incerto fu l'esito di questa produzione, sebbene la forma del verso vi sia portata alla più grande perfezione. Assai meglio riuscita artisticamente e più lodata assai fu l'*Ifigenia*, composta, anzi ridotta da Racine sulla *Ifigenia* di Euripide.

Pure da Euripide tolse Racine la *Fedra*, data alle scene l'anno 1677. Questa tragedia, che forse è superiore a tutte le precedenti nella potenza della concezione drammatica, nella soavità del verso, andò a terra per una cabala degli avversarj

dell'autore, i quali non contenti di avere procurato questo insuccesso di Racine, portarono alle stelle con entusiastiche acclamazioni la *Fedra* di Pradon, recitata due giorni dopo quella di Racine e inferiore ad essa quanto può essere inferiore ad un capolavoro un'opera appena mediocre.

Racine indignato di questo fatto e stanco della guerra accanita, che doveva sostenere, si ritirò dal teatro e impose silenzio alla sua musa per dodici anni.

Cedette finalmente all'invito della Signora di Maintenon e compose l'*Ester*, recitata con felicissimo esito dalle educande di San Ciro, alla presenza del Re, del Delfino, del Principe di Condè e del loro seguito, il giorno 26 gennajo 1689.

Confortato dal pieno successo di *Ester*, ancora per le Educande di San Ciro, scrisse l'*Atalia*, che venne recitata nella camera della Signora di Maintenon.

I contemporanei, traviati nel loro giudizio dalla pressione ostile dei nemici di Racine, disconobbero gli alti pregi di questa, che fu l'ultima produzione di lui, e la paragonarono al *Surena* di Corneille.

I posteri hanno cancellato un apprezzamento così ingiusto e hanno concesso all'*Atalia* il posto insigne, che le spettava fra le altre sorelle.

Racine, come Corneille, è un genio incompleto, e per quanto il *Dictionnaire Universel d' Histoire et de Geografie* del signor M.-N. Bouillet lo dichiari « *le plus parfait des poëtes tragiques* » *de la France* », noi osiamo posporre i capolavori di lui ai capolavori del suo predecessore.

In tutto il primo periodo del teatro di Corneille si sente veramente fremere la potenza maestosa della tragedia greca; invece nel teatro di Racine la dolcezza dello stile, ch'è veramente squisita, ma uniforme nella sua costanza, riesce di grave detrimento al colorito storico e al disegno dei personaggi, due cose che esigono invece la più grande arte nel variare lo stile. Racine, perciò, dimentica troppo nei suoi lavori di rendere il carattere del tempo e dei costumi e l'indole storica dei personaggi, che imprende a dipingere; talchè Britannico, Bajazet, Mitridate non sono altro che dei compiti gentiluomini della corte

del *Roi-Soleil*, come Andromaca, Ifigenia, Fedra, Ester, Atalia, ne sono le dame.

Del resto nè Corneille, nè Racine esercitarono la più leggera influenza sulla loro nazione, sebbene abbiano fatta progredire gloriosa la drammatica francese. In questa parte Molière e Beaumarchais sono assai più benemeriti; poichè nelle loro commedie ebbero sopratutto di mira la correzione dei costumi e delle idee del popolo francese.

« Il 24 ottobre 1658, le Loro Maestà assistevano con tutta la » corte a una rappresentazione data da alcuni commedianti di » provincia, nella sala delle guardie del vecchio Louvre. La » compagnia nomade, per l'interposizione del principe di Conti, » si era posta sotto la protezione di *Monsieur*, fratello unico » del re, che le aveva ottenuto questo insigne favore. Il capo » della compagnia, che da tredici anni percorreva la provincia » col suo personale drammatico, era un nominato Giovanni-» Battista Poquelin, figlio di uno dei tappezzieri camerieri del » re, che si era dato alla vita di commediante contro il volere » della sua famiglia. Il giovine pazzo aveva, del resto, preso » cura di salvare l'onorevole nome della casa Poquelin, stam-» pando sui suoi affissi il sopranome di *Molière.* »

« Dopo che la compagnia ebbe recitato meglio che poteva il » *Nicomede* di Pietro Corneille, Molière si avanzò e indirizzò » al re i suoi ringraziamenti, supplicando Sua Maestà di per-» mettere ai commedianti campagnuoli di rappresentare davanti » a Lei uno di quei piccoli divertimenti che avevano valso alla » compagnia la sua riputazione nelle provincie. La farsa del » *Dottore amoroso* fece ridere fino alle lacrime il sovrano e » tutta l'assemblea. L'indomani, gli attori nomadi s'intitolavano » *I commedianti di Monsieur* e s'installavano al teatro del Pic-» colo Borbone. » (A. Royer, *Histoire Universelle du Théâtre*, tome III, chapitre XXVIII, 1).

Ecco il *debutto* sulla scena parigina dell'immortale *Molière.*

Nato in corte l'anno 1622, allevato nel collegio di Clairmont, dove erano stati suoi condiscepoli il principe di Conti, Hesnault, Chapelle e Bernier, istruito nella filosofia dal celebre professore Gassendi e ricevuto avvocato a 23 anni, Molière aveva davanti

a sè un avvenire ricco di promesse: eppure abbandonò tutto, famiglia, amici, protettori, agiatezze, spinto dall'invincibile bisogno di condurre la vita agitata e diversa del poeta drammatico e dell'attore ad un tempo.

Ammesso all'olimpica amicizia e famigliarità di Luigi XIV, Molière ebbe nel *gran re* il più solido appoggio durante la sua carriera teatrale, e forse, privo di quella potentissima protezione, nè il *Tartuffo*, nè il *Misantropo*, nè l'*Avaro*, nè la *Scuola dei Mariti*, nè le *Preziose ridicole* avrebbero potuto così apertamente sferzare i vizj, i pregiudizj, le ridicolezze, come fecero sotto l'egida del reale incoraggiamento.

Difficilmente potremmo dire quali siano i capolavori del teatro di Molière, poichè il genio comico di questo poeta trascorse vittoriosamente tutto il campo della commedia, passando dal genere più elevato al più buffonesco, dal *Misantropo* alle *furberie di Scapino*, e creando in ciascun genere dei modelli perfetti.

Ci limiteremo a dire la serie cronologica dei trionfi drammatici di Molière, riserbandoci di aggiungere due righe sul carattere generale e sull'importanza del teatro comico francese creato da lui.

L'anno 1653 a Lione la compagnia di Molière recitava *Lo Stordito;* l'anno 1656 a Bèziers, *Il Dispetto amoroso;* queste sono le due migliori commedie delle trenta e più, scritte da Molière pei teatri di provincia. Nel 1658 egli si stabilì a Parigi e vi recitò:

Le Preziose ridicole	1659
Sganarello	1660
La Scuola dei Mariti	1661
I Fastidiosi	1661
La Scuola delle Mogli	1662
L'Amore Medico	1665
Il Misantropo	1666
Il Medico suo malgrado	1666
Tartuffo	1667
Anfitrione	1668
L'Avaro	1668

Giorgio Dandin	1668
Il Signor di Pourceaugnac	1669
Il Borghese Gentiluomo	1670
Le Furberie di Scapino	1671
Le Donne Sapienti	1672
Il Malato Immaginario	1673

Tutto il teatro di Molière si può considerare sinteticamente nelle tre produzioni, *Le Preziose ridicole, Il Misantropo* e *Tartuffo,* le quali raccolgono anche oggi il maggior tributo di ammirazione per unanime giudizio dei critici di ogni paese.

La monarchia assoluta di Luigi XIV, riunendo nelle mani del sovrano tutti i rami della politica e civile amministrazione dello Stato, aveva ristretto la vita dell'aristocrazia e dell'alto clero nel recinto dei saloni reali e dei palazzi de' signori. Le conversazioni, le feste, le cacce erano l'occupazione unica rimasta ai nobili chierici e laici. La borghesia viveva silenziosa, quasi appartata dal resto della Francia; uno scarso numero di essa studiava, pensava; il numero era scarso, ma in compenso studiava, pensava molto! — Il resto della borghesia era immerso nel lavoro, nell'agricoltura, nell'industria e nel commercio. Pertanto la corruzione dei costumi, la testarda fede nelle vecchie idee feudali e religiose, ogni giorno esagerate come tuttociò che invecchia, e la licenziosa frivolezza, sebbene spiritosa, delle conversazioni, divennero le qualità dominanti del carattere francese nelle due caste, che un tempo avean saputo dividere col re il governo della nazione.

Nato di borghesia e cresciuto fra i privilegiati, il genio osservatore e satirico di Molière doveva necessariamente dirigere i suoi attacchi più vigorosi contro la ridicolezza delle abitudini aristocratiche nel pensare, nel parlare, nel vestire, e contro il bigottismo, che falsava e corrompeva le credenze religiose.

Nelle *Preziose ridicole* faceva bersaglio a' suoi colpi le barocche e puerili eleganterie delle contesse e dei marchesi del suo tempo, noti fin' allora per vantato buon gusto. L'effetto di questa commedia (la prima composta per Parigi) fu inmmenso; rare volte si vide rispondere così pronta la correzione al biasimo; da un

giorno all'altro la parola *preziosa*, usata fino a quel momento a significare l'ultimo confine dell'eleganza, passò ad essere un titolo alla derisione pubblica.

Così nacquero *Le Preziose ridicole;* e così nacque il *Tartuffo.*

Nel *Tartuffo* Molière ha coraggiosamente strappata la maschera dal volto di certi creduti divoti, tanto ferventi cattolici nelle teorie che predicavano, quanto miscredenti e scostumati nel segreto della loro vita privata.

Il malcostume del clero, dell'alto in ispecie, l'abuso della potenza sua sopra le coscienze per agglomerare ricchezze e di queste farsi strumento per compiacere ad ogni libidine e sopratutto a quella del dominare la terra, sottomettendo la società laica alla società chierica, erano state le cause principali che avevano prodotta la Riforma e poscia, confondendo nella medesima animavversione il principio cristiano cogli uomini che lo rappresentavano, avevano gettato il discredito sulla fede cattolica, creata l'incredulità, a tal segno che ogni divoto era agli occhi del popolo un impostore, un *tartuffo.*

Ai tempi di Molière la potenza dei devoti era grandissima: padroni delle masse ignoranti, dominandone la coscienza coi terrori e le minacce, la monarchia, che aveva avuto bisogno di loro per tiranneggiare, li aveva favoriti, sostenuti con ogni maniera di concessioni e connivenze, e dando l'esempio del venerarli senza discuterli.

Però *Tartuffo* incontrò accanita guerra; e non ci volle meno della volontà di Luigi XIV per vincere questa guerra. Niente di meno, Molière dovette, benchè sostenuto dal gran re, lottare lungamente prima di poter produrre sulle scene il suo *Tartuffo.*

L'effetto prodotto dal *Tartuffo* superò quello delle *Preziose ridicole:* dopo la commedia di Molière, *Tartuffo* e *Divoto* diventarono sinonimi.

Dopo la nobiltà e il clero venne la volta del terzo ceto. Le volubili e civettuole mogli dei rigidi borghesi caddero sotto la penna del grande poeta comico, il quale mise a nudo le loro debolezze e i loro vizj nel *Misantropo*, potente creazione, modello del genere filosofico della commedia. In questo dramma il poeta, per godere l'acre voluttà di parlare sensi d'amore all'infedele

Armanda Béjart, sua moglie, dalla quale viveva separato, essendone pur sempre pazzamente innamorato, « piantò risolutamente, » come dice il signor Royer, lo scalpello nel suo cuore lace» rato, e impastò del suo sangue e delle sue lacrime quel maravi» glioso *Misantropo*, l'onore eterno del teatro di tutti i tempi. »

Molière, lo abbiamo detto, ha trattato la commedia sotto tutte le sue forme, dalla più comica alla più severa; ha scritto in versi i soggetti dell'alta commedia, e in prosa quelli di genere mediano e quelli che ricevono la denominazione di *farse;* il suo dialogo in prosa e in poesia rimane anche oggi meraviglioso esempio di stile drammatico e di lingua ai francesi.

Prefiggendosi sempre uno scopo morale e attuabile, Molière lo raggiunse quasi sempre ed esercitò un'influenza non lieve sui costumi dei contemporanei. « È lo studio dell'uomo eterno, » qual'è e sarà sempre, malgrado le sue trasformazioni acci» dentali, che fa di Molière » — uno de' più illustri autori comici che siano mai comparsi nel mondo — non *il primo*, come dicono il signor A. Royer nell'*Histoire Universelle du Théâtre* e il *Dictionnaire Universel d'Histoire et de Géographie* di M.-N. Bouillet.

La Drammatica francese dopo Molière decade e nel secolo XVIII sebbene vanti una numerosa schiera di cultori, questi sono per la maggior parte o cattivi imitatori e plagiatori del gran tragico inglese e de' poeti spagnuoli ed italiani, od autori poco fecondi di opere non prive d'originalità, ma mediocri. Si debbono però citare con onore i nomi di La Chaussée, Marivaux e Beaumarchais. Questi tre mostrarono veramente una propria e spiccata individualità, Beaumarchais in particolar modo, non essendogli mancato, per essere tra' sommi, che una più copiosa produttività.

La Chaussèe creò la così detta *comèdie-larmoyante*, che è sovente una cosa stessa con la *commedia sociale*, come in Italia si chiama; press'a poco la commedia de' nostri giorni. *Melanida, La Governante, La Scuola delle Madri, Il Pregiudizio alla moda*, sono le meno sconosciute produzioni di La Chaussèe, il quale se avesse avuto uno stile meno ruvido e scomposto avrebbe potuto godere presso i posteri maggiore considerazione.

Marivaux creò un genere di commedia elegante, ma un poco

manierata; pure la spigliata e rapida spiritosità del suo dialogo, galante chiaccherio pieno d'arguzie ma vuoto di pensiero, rimase tipo celebre di conversazioni gentilmente frivole, che da lui si denominò e si denomina ancora *marivaudage.*

Nelle commedie di Marivaux l'azione drammatica si potrebbe paragonare ad un canovaccio, sul quale il dialogo, che è tutto, vien ricamato; la vivacità, la leggerezza, sono qualità indispensabili di questo genere, che si regge e piace a patto di riprodurre esattamente le conversazioni di società, e di disegnare i personaggi e farli agire con perfetta nobiltà, affinchè divengano simpatici al pubblico e lo trattengano piacevolmente, senza permettergli di osservare la debolezza della favola, l'assenza di ogni grande passione, e la scarsità di uno scopo praticamente morale.

È inutile dire che è cosa difficilissima scrivere commedie di questo genere, e vi si richiede un cervello particolarmente costruito. Infatti Maurivaux non ha ancora un successore, la sua scuola si è forse per sempre estinta con lui; di tutto il suo teatro non rimangono che quattro commedie: *Il Giuoco dell'amore e del caso*, *Il Legato*, *Le false confidenze*, *La prova novella*, che sono quasi quattro piccoli capi d'opera, sebbene si svolgano sul medesimo tema, l'amore; ma non l'amore nelle sue grandi manifestazioni, bensì nelle sue più comuni e passeggiere vicende.

Paolo Augusto Caron di Beumarchais, nacque a Parigi l'anno 1732. Figlio di un orologiajo fu prima anch'egli orologiajo, poi musicista, suonatore d'arpa e di ghitarra, poi finanziere, giurisprudente, autore drammatico, membro della Comune di Parigi, prigioniero all'Abbazia durante il terrore, e finalmente povero, disingannato, pentito delle sue idee, morì a Parigi nell'anno 1799 e fu sepolto nel suo giardino.

La vita tempestosa di Beaumarchais fu da lui stesso messa in iscena, ne' suoi due capolavori: *Il Barbiere di Siviglia* e *Il Matrimonio di Figaro*, l'eroe dei quali non è altri che l'autore.

La commedia politica portata alla massima grandezza sulla scena greca da Aristofane quattro secoli e mezzo prima di Cristo, dopo due secoli tentata sulla scena latina da Nevio e caduta, risorse diciotto secoli dopo Cristo con Beaumarchais; ma il suo

regno fu di breve durata. Oggi ha dato qualche debolissimo segno di vita in quelle così dette *Fiabe* o *Riviste*, che hanno per un certo tempo eccitata la curiosità dei pubblici italiani: ma ora sembrano destinate a ricadere nel silenzio (*).

Non parleremo nè del *Barbiere di Siviglia*, nè del *Matrimonio di Figaro:* chi è che non conosce queste due stupende commedie, specialmente *Il Barbiere*, dopo che l'immortale Rossini ha dato al bizzarro Andaluso la seconda vita della sua musica immortale?

Diremo soltanto che Beaumarchais vi ha spiegato tutte le molteplici forze del suo genio; nè ci voleva meno per superare tutti gli ostacoli gravissimi, che si opponevano al successo di questi due lavori drammatici, sia per la novità del genere letterario che inauguravano, sia per la satira politica sostanzialmente rivoluzionaria che contenevano. L'effetto di questi due lavori fu straordinario; Beaumarchais portò con essi i più violenti colpi al regime antico e fece entrare più profondamente nella borghesia e nella nobiltà spregiudicata le idee di riforma sociale. Allo scoppio di questi due tremendi obici lo spavento assalì le vecchie scuole letterarie e le sette politiche: i caporioni di esse si lanciarono avanti per diminuire l'influenza ogni giorno crescente, che esercitavano *Il Barbiere* e *La Pazza giornata* e fecero segno ad accuse violentissime il poeta e i suoi drammi, gridando all'immoralità, dicendo che la religione, il governo e i buoni costumi erano attaccati; talchè Beaumarchais, dopo aver fatto conoscere colle letture *La Pazza giornata*, scriveva: « Così, » nel *Barbiere*, io non avevo che scosso lo Stato; in questo » nuovo tentativo, più infame e più sedizioso, lo rovesciavo fino » dalle fondamenta. Non vi era più nulla di sacro se si permet- » teva quest'opera. »

Ma intanto, la moltitudine dei francesi senza distinzione di ceti e di fazioni si accalcava perfino con pericolo della vita nel teatro ove recitavasi *La Pazza giornata* e applaudiva frenetica-

(*) Mentre correggiamo le prove di stampa, giunge fra noi l'eco dello scandalo artistico-politico provocato a Parigi dal *Rabagas*, recentissima commedia aristofanesca di V. Sardou. — È un fatto isolato, espressione delle eccezionali condizioni dello spirito pubblico a Parigi.

mente dal principio alla fine: omeriche risate risuonarono per tutta la Francia; era un ridere sintomatico, simile in tutto a quello terribile destato dalla *Satira Menippea.*

Nel secolo XVIII, continuatori della commedia di carattere furono Le Sage, Destouches, J. J. Rosseau, Barthe, Legrand, D'Allainvil, Palissot, Saint-Foix, Mercier, Des Forges, Collin D'Arleville ed altri. Tutti mediocri allievi della Scuola drammatica del grande maestro Molière.

E siamo al teatro francese del nostro secolo. Dobbiamo contentarci di dare brevissimi cenni intorno a tre soli grandi poeti drammatici, Vittor Hugo, Eugenio Scribe e Alessandro Dumas padre.

Degli altri basterà il seguente catalogo dei più notevoli:

Luigi Benedetto Picarol — N. a Parigi, 1769 — m. 1820. — Circa un centinajo di produzioni: le più, *Vaudevilles* e in collaborazione. — Tra suoi componimenti più pensati noteremo *Le moyen de parvenir, Les provinciaux à Paris* — satire del tempo. —

Anna Onorato Duveyrier, noto sotto il pseudonimo di *Mélesville* — N. a Parigi, 1787 — m. 1865. — Collaboratore di moltissimi, di Scribe in specie. — Più di 350 produzioni portano il suo nome: le più sono *Vaudevilles.* — Delle sue cose un po' serie conservano voga *Michel Perrin* — *Elle est folle.*

Casimiro Délavigne — N. all'Havre, 1793 — m. a Lion, 1843, scrittore men fecondo, ma scrittore di alta scuola tragica e comica: ne fanno fede *Le Paria, Louis XI, Don Juan d'Autriche, La Popularité.*

Gian Francesco Bayard — N. a Charolles, 1796 — m. a Parigi, 1853. — Più di 200 produzioni, le più *Vaudevilles* e in collaborazione, — *Les premières armes de Richelieu, La Fille de l'Avare, La manie des emplois, Le gamin de Paris* sono ancora in qualche voga.

Onorato Balzac — N. a Tours, 1799 — m. a Parigi, 1850. — Altro scrittore, come drammaturgo, poco fecondo, ma dell'alta scuola esso pure. — Di lui rimase celebre il tipo di *Mercadet le faiseur*, sintesi della cupida mania delle speculazioni poco scrupolose che caratterizzarono il regno di luglio.

Carlo Duveyrier (fratello del Mélesville) (1803-1866) vodvillista e collaboratore di produzioni diverse: molto inferiore al fratello.

Madama de Girardin (Delfina Gay) — N. ad Aquisgrana, 1805 — m. a Parigi, 1855 — Poco feconda, come drammaturga, ma dell'alta scuola — *Giuditta*, *Cleopatra*, tragedie: *L'École des journalistes*, *Lady Tartuffe*, *La joie fait peur*, commedie: *Le Chapeau d'un horloger*, farsa.

Alfred de Musset — N. a Parigi, 1810 — m. 1857. — Poco fecondo, come poeta drammatico, e poco originale; i vizj forse ne soffocarono il genio, come ne estinsero immatura la vita. — *Il Lorenzino de Medici*, dramma romanticissimo, non manca di pregi nei particolari; ma la forma e lo stile svelano l'imitazione di Shakespeare, e più ancora quella di Byron. — Certa originalità mostrò il Musset nei *Proverbi*, o commedie in un atto a due o tre personaggi; in questo genere leggero Musset ha forse superato il medesimo O. Feuillet: *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Un caprice*, sono due veri giojelli di eleganza e delicatezza.

Francesco Ponsard — N. a Vienna (Isero), 1814 — m. a Passy, 1867. — I Neo-classici, udita la di lui *Lucrezia*, ne fecero, suo malgrado, il loro poeta per opporre questo giovine scrittore al gran V. Hugo: onde i *Ponsardisti* e gli *Ugolatri*, scherniti del pari da A. Karr nelle *Guêpes* — Gli *Ugolatri* chiamarono, per derisione, Ponsard capo della *Scuola del Buonsenso* — Che in Ponsard il *Buonsenso* prevalesse al *Genio*, apparisce dai suoi migliori lavori, quali, oltre *Lucrèce*, *Charlotte Corday*, *L'honneur et l'argent*, *Le Lion amoureux*, *Galilée* — Carattere nobilissimo, davanti a' suoi stessi Ponsardisti, osò l'apologia di V. Hugo, flagellando sdegnoso l'ingratitudine che tocca ai grandi genj. —

Omettiamo i minori fabbricatori di *Féeries*, *Vaudevilles*, ecc. ecc. Veniamo ai tre maggiori, Hugo, Scribe, Dumas padre.

Vittor Hugo è nato a Besançon il 26 febbrajo 1802. *Debuttò* nell'arte drammatica con alcuni imperfetti tentativi, che ottennero il premio all'Accademia dei Giuochi floreali di Tolosa. Il

suo primo dramma, nel quale inaugurò veramente la Scuola romantica francese fu il *Cromwell*, che non venne rappresentato. Al *Cromwell* tennero dietro *Marion Delorme*, che la censura proibì, poi *Hernani*, attaccato dall' Accademia, ma recitato malgrado queste opposizioni il giorno 26 febbrajo 1830, con clamoroso successo. Dopo *Hernani* vennero successivamente alla luce *Le roi s'amuse* (1832), *Lucrèce Borgia*, e *Marie Tudor* (1833), *Angelo* (1835), *Ruy Blas* (1838) e *Les Burgraves* (1843).

La fama di tutti questi drammi risuona ancora in Europa; e si può dire che ognuno di essi è un capolavoro del genere drammatico romantico creato da Vittor Hugo.

Nel suo teatro, come nelle sue poesie e ne' suoi romanzi, Vittor Hugo fa scaturire l' interesse drammatico dal contrasto, dall'antitesi; l'antitesi per lui è l'essenza e la sostanza dell'arte, come è della natura; « prima di togliere dall' arte l' antitesi, cominciate a toglierla dalla natura » egli dice nella seconda parte del suo libro sopra Shakespeare, il quale, a suo avviso, è il grande *antithétique, totus in antithesi.*

L'antitesi fu sempre la forza motrice dei drammi di Vittor Hugo. Nella prefazione al *Cromwell* ne compendiò la teorica per la prima volta con queste parole: « Tutto ciò che è nella natura è nell' arte; il dramma risulta dalla combinazione del sublime e del grottesco » — che può essere una splendida idea di poeta, ma che, a nostro avviso, può finire a trasformarsi in una specie di farneticamento, quando se ne voglia fare la formula sostanziale di una scuola letteraria: ad ogni modo questo stravagante concetto produsse mirabili tipi sotto la penna del gran poeta, produsse *Lucrezia Borgia*, *Triboulet*, *Quasimodo*, produsse *Gilliatt*, produsse *L'Homme qui rit.*

Anche nella prefazione alla *Lucrezia Borgia*, Vittor Hugo sentenziava che la grandiosità delle concezioni artistiche nasce dalla combinazione del sublime e del grottesco e riassumeva con somma concisione e chiarezza le sue dottrine sull'arte, così: « Ponete il Patibolo sul Calvario, avete la Croce. »

In questi pochi cenni è delineato dallo stesso Vittor Hugo il carattere del suo genio; genio vero ma esagerato, genio grande sino all'enorme, ricco di tutte le qualità che fanno di un gran

poeta un gran tipo, un gran capo-scuola, che personificano in una grande individualità tutta un'epoca e tutto un popolo. Vittor Hugo è uno dei rarissimi genj, che mostrano di avere la coscienza della propria potenza. Non è, come fu Eschilo e come fu Shakespeare, un genio inconsapevole; ma invece, come Dante, sente l'altezza del proprio intelletto, sente l'efficacia dell'opera sua nel presente e nell'avvenire sui costumi degli uomini e sugli sviluppi e atteggiamenti delle loro colture, e prende da sè stesso con orgoglio (forse con troppo orgoglio) il posto che la sua musa gli accenna fra i sommi. Come Dante qua e là in quasi tutti i suoi scritti, così Vittor Hugo nelle sue opere si lascia volentieri sfuggire qualcuna di quelle frasi o reticenze, che sembrano dire al lettore, — Bada che io mi conosco! — Dante, nell'undecimo canto del *Purgatorio*, scrive:

Così ha tolto l'uno all'altro Guido
La gloria della lingua *e forse è nato*
Chi l'uno e l'altro caccerà di nido.

Vittor Hugo, in un brano del suo libro sopra *Shakespeare*, incorre in una ommissione, che non può essere se non volontaria, come una reticenza, e che devesi inevitabilmente riempire col nome di lui. Egli dice:

« Il gran pelasgo, è Omero; il grande élleno, è Eschilo; il » grande ebreo, è Isaïa; il grande romano, è Giovenale; il » grande italiano, è Dante; il grande inglese, è Shakespeare; » il grande tedesco, è Beethoven ». — E qui fa punto e chiude il paragrafo e il capitolo, dimenticandosi della *Francia* e del suo *Grande;* ma il lettore (Vittor Hugo sapeva bene che andrebbe così) non può restarsi dal chiedere: E il grande francese chi è? — Alla quale interrogazione succede immediata e spontanea la risposta: Ah! è lui stesso, Vittor Hugo! non lo ha detto, perchè lo pensava.

Eugenio Scribe nacque a Parigi l'anno 1791 e morì l'anno 1861. Quantunque cronologicamente ne avessimo dovuto parlare prima di Vittor Hugo, tuttavia lo abbiamo posto dietro al grande poeta di Besançon, e ad ognuno apparirà chiaro il criterio che ci ha guidati.

Compiuti brillantemente gli studj legali, Scribe, rimasto a vent'anni privo dei parenti e libero della propria volontà, si dedicò tutto al teatro, pel quale sentiva un invincibile talento.

Dopo qualche caduta inevitabile, riuscì a guadagnare il favore del pubblico e durante 40 anni godette una popolarità immensa; la sua infaticabile immaginazione produsse più di 350 lavori drammatici, parte per i teatri di commedia e parte per i teatri d'opera.

Rossini, Auber, Adam, Meyerbeer, Verdi, Halévy trovarono nei drammi lirici di Scribe tutta la lotta di passioni e la potenza di caratteri e di *situazioni*, che la loro ispirazione musicale poteva desiderare, e la celebrità ormai mondiale della *Muta di Portici*, del *Conte Ory*, del *Roberto il Diavolo*, dell'*Ebrea*, degli *Ugonotti*, del *Profeta*, dei *Vespri Siciliani*, ecc., si deve attribuire, oltrechè al genio dei maestri che ne composero la musica, anche al merito del poeta che ne scrisse le parole.

I capolavori del teatro di Scribe nella commedia sono molti; ma per noi i più eletti sono: *La Calunnia*, *La Consorteria*, *Il Bicchier d'acqua*, *I Racconti della Regina di Navarra*, *Battaglia di Dame*, *Una catena*, *Una passione segreta*, *Il Matrimonio per la dote*, oltre una quantità di piccole produzioni in uno o due atti, perfette nelle loro proporzioni, ma che non hanno l'importanza letteraria e morale delle citate.

La Calunnia, *Una catena*, *Una passione segreta*, *Il Matrimonio ecc.*, *Battaglia di Dame*, appartengono al genere dell'alta commedia, della commedia filosofica e, mutati i costumi, l'ambiente, l'indirizzo, discendono direttamente dal *Bugiardo* di Corneille e dal *Tartuffo* di Molière.

La Consorteria non sapremmo per verità in qual classe metterla; la forma sarebbe quella della moderna *commedia sociale*, ma vi è mescolato l'*elemento politico:* il tema e lo scopo morale pongono invece questa commedia accanto alla *Pazza giornata* di Beaumarchais; *La Pazza giornata* è una satira a tutto il sistema politico, che reggeva lo stato francese prima della rivoluzione dell'ottantanove; *La Consorteria* è una satira al sistema politico elettorale dopo il 1830.

Il Bicchier d'acqua inaugura una scuola drammatica, che

potrebbe essere destinata a nuovi e maggiori sviluppi; essa prende dalla tragedia l'elevatezza del subbietto e dalla commedia la bizzarra leggiadria della forma e tratta argomenti o storici o storicamente imitati, basandosi sul detto latino *a minimis maxima oriuntur,* il qual detto fu anche da Dumas padre sviluppato in molti dei suoi romanzi — *Piccole cause grandi effetti* — *Un Bicchier d'acqua* produce *La Pace d'Utrect.* —

In tutto il teatro di Scribe si vede una straordinaria potenza d'invenzione, ma si vede pur anco la precipitazione e quindi spesso la trascuratezza con cui l'autore scriveva; ma vi si trova sempre una perfetta conoscenza della scena, un grande magistero nell'annodare gl'intrecci, nel variarne gl'incidenti, nel colorire con giusto distacco le figure e le situazioni comiche o patetiche, e sopratutto una vivacità continua nei dialoghi.

Alessandro Dumas padre nacque a Villers-Cotterets il giorno 24 luglio 1803; è morto il 12 dicembre 1870 a Brusselle mentre colpivano la Francia tremendi disastri durante e dopo la guerra contro la Prussia.

Dobbiamo notare con dolore, per l'ammirazione e la simpatia che ci ha sempre ispirato la titanica forza dell'intelligenza di Dumas, che oggi si fa ricadere una parte della colpa di quei disastri sopra l'influenza tanto più funesta quanto più ricca di fascino, che esercitarono sul carattere dei Francesi i drammi e i romanzi di una scuola letteraria da lui capitanata. Troppo recenti sono i fatti, troppo vicina la morte di quel grande, perchè ci sia permesso di estenderci sopra questo argomento.

Dumas padre, nato un anno dopo Vittor Hugo, potè un anno prima di lui portare il romanticismo nella *drammatica*, mentre Vittor Hugo lo aveva già fatto accettare nella *lirica* e nella *romantica.* L'undici febbrajo 1829 al *Teatro-Francese* si recitava per la prima volta *Enrico III e la sua corte*, il cui successo fu un avvenimento e tutta una rivoluzione drammatica. Nel febbrajo dell'anno seguente *Ernani* faceva la sua clamorosa comparsa.

Così Vittor Hugo e Dumas padre, genj disparati, ma che si toccano in molti punti e che sono forse uguali nella potenza, si presentavano al pubblico quasi contemporaneamente, passando sotto l'arco del loro primo trionfo.

Il teatro di Dumas è assai più ricco di quello di Vittor Hugo, e però conta maggior numero di lavori che ottennero successi compiuti; ma il teatro di Vittor Hugo passerà intero nella Storia della Drammatica, perchè ha più solide e più durevoli basi di arte vera; mentre la fortuna dei drammi di Dumas si fonda spesso o sulla spettacolosità diremmo meccanica, come nel *Napoleone Bonaparte* e in tutte quelle produzioni che l'autore dei *Tre Moschettieri* trasse dai suoi romanzi, o sulla violenza brutale di certe passioni troppo nudamente studiate e descritte, che non possono trovar posto intorno all'altare del Bello ed essere accolte con cortesia dalla Vestale del tempio delle Muse, l'Estetica.

Inferiore a Vittor Hugo nei drammi, Dumas ha sopra di lui il vanto di aver saputo trattare anche la commedia, e specialmente la commedia di costumi storici con una mirabile nobiltà nei concetti e nella forma e una rara verità storica; talchè le sue commedie sono degne di quella immortalità, a cui non possono aspirare i suoi drammi e le poche sue tragedie. Citeremo fra le più note commedie di Dumas padre: *Kean, o dissolutezza e genio, Madamigella di Belle-Isle, Un Matrimonio sotto Luigi XIV, Le Signorine di San Ciro, Il marito della vedova.*[1]

E ora abbandoniamo la Francia; ma prima ci si conceda di fare una osservazione brevissima sull'avvenire del teatro francese e sulla via, falsa a nostro avviso, che sembra aver preso a percorrere.

XVII.

Sì, via falsa.

Chè l'Arte non deve tramutarsi in scienza anatomica e condurre il pubblico nelle sale mortuarie degli ospitali ad assistere alle autossie cadaveriche. Il poeta drammatico non è un clinico incaricato di passare da un letto all'altro scoprendo la disgustosa nudità degl'infermi, e sopra ciascheduno arrestandosi ad analizzare e spiegarne le malattie più o men disoneste.

Eppure còmpiti cosiffatti sembra essersi assunta la letteratura drammatica più ragguardevole in Francia. Prostituzione, adulterio, prole illegittima, tali sono in generale le tre fonti a cui

più spesso attingono i loro argomenti gli scrittori moderni francesi, compresi i sommi, anzi principalmente questi. *Une visite de noce*, *La princesse George* sono l'ultima espressione di questa scuola, a cui non resta più da trattare che il sifilicomio. Ultima espressione che tanto più c'indignò vedendola uscire dalla penna di un grande scrittore, il quale con certa sua lettera politica intorno alla corruzione francese e ai disastri che vi tenner dietro, sembrava essersi impegnato a tentare la riforma almeno nel campo in cui gli era possibile, quello dell'Arte.

Pauroso sintomo cotesto per un popolo; che cioè i suoi più insigni poeti, pur sentendo e additando l'epidemia, non valgano a sottrarsi a' suoi malefici influssi. Un tal sintomo precede di poco quell'assoluta degradazione dell'Arte, che Hegel riscontra negli *spettacoli inartistici* di cui s'inebriava in Costantinopoli alla vigilia della sua ultima rovina il decrepito Impero d'Oriente.

La Commedia *sociale* è senza dubbio la commedia del tempo; e ben Talia può in questa trovare novella e gagliarda giovinezza e un avvenire ricco di conquiste e di glorie. Ma ad un patto: che il poeta non la trascini tra i *realismi* delle alcove e dei lupanari, ove la Musa non può penetrare senza pericolo di riportarne isterilite tutte le sorgenti delle belle ed utili ispirazioni.

Una società non si rende migliore traendola davanti ad uno specchio, spettacolo a sè stessa di sue laide nudità; quella società non riesce che a familiarizzarsi colla propria indecenza e bruttura, e a questa aggiunge la sfrontatezza cinica del ridere di sè medesima, disperata di miglioramento, noncurante, spensierata di tutto — tranne l'ora che vive e ride — come la cortigiana.

Che sublime missione per un poeta, tentare la conversione di una tale società almeno nell'arte! — Dumas, Sardou avrebbero potenza di mente per riescirvi: ma bisognerebbe loro avere forti convincimenti; e i loro scritti brillano bensì per isplendore di fantasia, ma non per luce di convincimenti: in che cosa può credere l'autore della *Princesse George*, o l'autore di *Rabagas?* In nulla — tranne forse la *recette!* — Il ciclo drammatico moderno francese si compirà immaturamente con costoro.

XVIII.

Lettore, siamo di ritorno in Italia: prendiamo un poco di riposo e frattanto diciamo due parole intôrno alla *commedia dell'arte, alla commedia d'intreccio* e *alla commedia di carattere.*

Dicesi *commedia dell'arte* quella alla cui creazione concorrevano insieme il poeta e gli attori; il poeta forniva l'idea generatrice e l'ossatura di tutte le sue parti; gli attori circondavano questa ossatura di tendini, di muscoli, di carne; in altri termini, il poeta dava il *soggetto generale* della commedia e i *soggetti particolari* di ciascun atto e di ciascuna scena; gli attori componevano il dialogo.

Si noti che il nome di *poeta* non è qui che un modo di dire, per distinguere chi faceva un lavoro e chi, l'altro; per solito il poeta era uno dei commedianti. Di tante commedie dell'arte nessuna valse a conservarci un nome di compositore; quelle stesse fatte da Goldoni sarebbero nell'oblio se le *Memorie* scritte da lui non le avessero all'oblio sottratte.

Come si faceva la suddetta collaborazione? Il poeta, concepita la sua commedia, ne componeva lo scheletro; nel quale esponeva il sunto della favola, antefatto e azione; poi veniva partitamente svolgendo ciascun atto nelle sue diverse scene e di ciascuna scena diceva gl'interlocutori e la materia della loro conversazione.

Così ad esempio scriveva:

ATTO PRIMO.

Scena I. — *Corallina* e *Arlecchino.*

« Scena comica di amicizia — I due vengono vincendevolmente narrandosi la vita interna delle rispettive case in cui servono, ecc. ecc. *Arlecchino* avverte *Corallina* che il signor *Florindo* suo padrone aspetta nella contigua stanza l'opportunità di entrare e scambiare qualche parola con *Rosaura* — *Corallina* finge collera ma intanto spinge *Arlecchino* a cercare *Florindo,* mentre essa va a prendere *Rosaura* ». —

SCENA II. — *A quattro.*

« Doppia scena d'amore — *Corallina* e *Arlecchino* vegliano alle porte per non essere sorpresi — Amori patetici fra *Rosaura* e *Florindo* — Amori comici di *Arlecchino* e *Corallina* — *Pantalone* tossisce dalla vicina camera — *Corallina* corre a dividere *Rosaura* e *Florindo* — *Florindo* e *Arlecchino* fuggono. »

E così *scena III*, *scena IV*, ecc., intitolando sempre ciascuna scena, *scena di sdegno*, *scena di pettegolezzi*, *scena di gelosia*, ecc. poi *Atto II*, poi *Atto III*, ed il cómpito del poeta era finito.

Cómpito assai più facile, assai più breve di quello che Goldoni impose all'autore drammatico colla sua riforma, restituendo la commedia alle norme della grande arte di Plauto e di Terenzio.

Finito il cómpito del poeta, incominciava quello dei comici, il quale consisteva nell'inventare e concertare i dialoghi delle scene, introducendovi tutti quei modi, quelle frasi, quelle lepidezze, che erano per tradizione proverbiali nei loro *ruoli*, e le quattro maschere parlando il loro dialetto; cioè *Pantalone* il veneziano, il *Dottor Ballanzoni* il bolognese (questi due dicevansi anche *i due vecchj*), *Arlecchino* il veronese e *Brighella* il bergamasco corrotto di veneziano (questi chiamavansi *i due Zanni*). Dopo cinque o sei di tali prove tutte le scene erano stabilmente dialogizzate; allora gli attori scrivevano per ajuto della memoria la loro parte. Data poscia la prima rappresentazione, se la commedia incontrava il gusto del pubblico, le altre compagnie desideravano averla nel loro repertorio, e dietro un prezzo più o meno modico, veniva loro consegnata una copia della tela e dei dialoghi e su quella copia le compagnie solevano quasi esattamente riprodurre il lavoro senza nessuna variazione, fuorchè nel caso che alcuna di esse si trovasse ad avere attori di tale valore e celebrità da potere essi ritenersi capaci di comporre nuovi dialoghi migliori di quelli già scritti.

Ecco quale era la *commedia dell'arte*, così chiamata perchè, ne' suoi primordi sopratutto, era composta quasi esclusivamente dagli artisti o commedianti.

Non spenderemo molte parole intorno alle gravi imperfezioni

della commedia dell'arte; seguendo le idee esposte da Goldoni nelle sue *Memorie*, ci limiteremo a notare i tre difetti capitali:

1.° Non permetteva quella conformità di stile, che deve accompagnare ogni opera letteraria.

2.° Rendeva inevitabile una fastidiosa sconnessione, un disequilibrio inartistico di tutte le sue parti.

3.° Abbandonava il dialogo, che è la parte più importante e più difficile nella commedia, al gusto non sempre castigato, ma invece volgare e corrotto dei comici.

Le commedie dell'arte dicevansi anche *commedie a soggetto* e *commedie a braccia*. Il soggetto fornito dal poeta e sul quale gli attori lavoravano, spiega la prima denominazione; il modo da noi sopra spiegato, secondo il quale compievasi, improvvisando lì per lì, questo lavoro, spiega la seconda.

Non taceremo che alcuni critici e tra questi il signor Cesare Cantù rimpiansero un poco che la commedia dell'arte si fosse da noi abbandonata: ci vedevano qualche cosa di originale italiano, che poteva forse prestarsi a splendidi quanto nuovi sviluppi.

Non sapremmo dividere questa opinione sembrandoci che la improvvisazione in arte sia per sè stessa condannata ad una specie d'immobilità individuale, dacchè l'improvvisazione dell'uno non può giovare all'improvvisazione dell'altro, per essere costantemente l'improvvisazione limitata a certa peculiare disposizione non trasmissibile di tale o tal'altro individuo. Oltracciò abbiam veduto che una commedia dell'arte, frutto d'improvvisazione al suo nascere, ben presto diventava commedia scritta, e l'improvvisazione non restava in essa che come un vero peccato originale.

Quando sorse Goldoni la commedia dell'arte signoreggiava la pubblica scena. Il grande poeta comico la scacciò dal teatro, e creò la commedia originale italiana, nella quale insegnò a studiare i poeti comici latini, non per copiarli, ma per imparare da essi a copiare l'anima dell'uomo nelle sue artistiche manifestazioni, alla stessa guisa che devesi dai grandi scultori dell'antica Grecia imparare a sorprendere ed imitare il corpo umano nelle sue forme estetiche; e veramente lo scultore ed il poeta possono dirsi fratelli nell'arte, poichè lo scultore è il poeta del corpo e il poeta è lo scultore dell'anima.

Abbiamo detto che Goldoni creò la commedia originale italiana, quantunque i secoli decimoquinto, decimosesto e decimosettimo non mancassero d'autori comici; ma poco conto si può tenere di quelli del decimoquinto, de' quali si ricorda dagli eruditi poco più che la *Catinia* e la *Floriana* del Polentone, e altre poche d'altri scrittori, quali Ferdinando Silva, Jacopo Nardi, il Bojardo. Meno scarsa importanza, come poeti comici, molto maggiore come scrittori di dialogo, ebbero i comici del cinquecento, alla testa dei quali stettero insigni letterati, quali il Bibbiena colla *Calandra*, il Macchiavelli colla *Mandragora*, il Caro cogli *Straccioni*, il Firenzuola coi *Lucidi*, l'Ariosto, l'Aretino, il Della Porta, il Lasca, il Cecchi, il Gelli e Michelangelo Buonarroti, di cui la *Tancia* e la *Fiera* sono modelli di stile. In generale però questi scrittori non fecero che l'imitazione o la parodia della vecchia commedia plautiana e terenziana, e gli scrittori, che non ricalcarono Plauto e Terenzio, copiarono gli spagnuoli, in ispecie nel seicento, e da ultimo, dopo Molière, anche un poco i francesi, come il *Don Pilone* di Girolamo Gigli, che è *Tartuffo* fatto italiano. Neppure sono meritevoli di nota in questi *Cenni* i componimenti pescatorj, rusticali, tabernarj, pastorali, ecc., che furono o scipitaggini da accademici dilettanti, o lubriche buffonerie da plebe, oppure, se si elevarono ad altezza e dignità letteraria, si spogliarono l'indole e la forma teatrale per prendere piuttosto indole e forma lirica in idillj, tra' quali sommo l'*Aminta* del Tasso.

Alla commedia dell'arte Goldoni sostituì *le commedie d'intreccio* e *di carattere*, per il primo scrivendo tutta la commedia, *tela* e *dialogo*.

La commedia d'intreccio produce l'interesse drammatico colla esposizione semplice di fatti o bizzarri o romanzeschi, o compassionevoli, ma verosimili; in essa i personaggi e le passioni che li agitano servono alla favola, che trae tutta l'importanza e il pregio artistico dalla verità, dalla eleganza della forma, dalla pittura dei costumi e dei tempi e dall'elemento o comico o spiritoso o patetico.

Invece nella *commedia di carattere* la favola serve allo svolgimento dei caratteri; in questa il poeta concepisce dapprima

il tipo, poi gli costruisce intorno una favola, che abbia tutti i requisiti per metterlo nella sua miglior luce. Ciò che è parte principale del quadro nella commedia d'intreccio passa in seconda linea nella commedia di carattere e diventa parte principale di questa ciò che in quella è parte secondaria.

La differenza delle due maniere è quella stessa, che intercede tra un quadro di cui la parte principale è il paese, l'accessoria le figure, come nella *Disfida di Barletta* di M. D'Azeglio, e un quadro di cui la parte principale sono le figure e l'accessoria il paese, come l'*Agar nel deserto.*

XIX.

— Carlo Goldoni. —

« Io son nato in Venezia l'anno 1707 in una grande e bella » abitazione situata tra il ponte dei Nomboli, e quello di Donna» Onesta, al canto della Via di Cà cent'anni nella parrocchia di » S. Tommaso.

» Giulio Goldoni mio padre ebbe nascita nella medesima città; » tutta la sua famiglia però era di Modena. »

Così incomincia il primo capitolo delle *Memorie del sig. Goldoni,* il quale in questo medesimo capitolo ci fa sapere esser egli nato in casa di suo nonno Carlo, modenese « brav'uomo, » ma punto economo; che amava i piaceri, e si prestava benis» simo al bizzarro umore dei Veneziani.

» ... Dava in sua casa commedia, ed opera; tutti i migliori » attori, tutti i più rinomati musici erano ai di lui cenni.

» Veniva concorso da ogni parte. » — « Io nacqui (continua » Goldoni) in questo strepito, in questa dovizia; poteva io di» sprezzare gli spettacoli, non amare il buon umore?

» Fui messo al mondo da mia madre, senza che ella quasi » soffrisse, onde mi amò per questo anche di più, nè feci udire » strida alcune, mirando la luce la prima volta. Questa doci» lità pareva manifestare fin d'allora il mio carattere pacifico, » stato sempre l'istesso anche in seguito.

» Ero la gioja di casa. La mia governante diceva che avevo » spirito. Prese adunque mia madre il pensiero di educarmi, ed

» il mio genitore quello di divertirmi. Fece pertanto fabbricare
» un teatro da burattini, maneggiandoli da sè stesso con altri
» tre, o quattro amici. Trovai di quattr'anni un tal divertimento
» dell'ultimo piacere ».

Goldoni è tutto in questi brani delle sue *Memorie*: c'è il suo *carattere pacifico*, c'è il suo cuore gentile, c'è la sovrabbondanza di spirito comico, che prevale ad ogni sentimentalismo; c'è la innata propensione alla scena, anzi la sua natura vera di poeta drammatico, la quale ritrasse dalla vita del nonno, del padre e delle loro famiglie, quel carattere romanzesco, onde più tardi Goldoni fu tratto a fare sè stesso il protagonista di una commedia d'intreccio, intitolata *L'Avventuriere onorato*.

Ometteremo dunque di raccontare minutamente le vicende a traverso le quali il grande veneziano visse illibato e modesto 86 anni; nè diremo come egli si sia prima dedicato alla teologia; poi abbia percorsi gli studi legali e presa la laurea di dottore in Padova; poi sotto la direzione del padre abbia esercitata la medicina; poi trattato cause criminali presso il fòro di Venezia e patrocinato cause civili presso lo stesso fòro e più tardi presso quello di Pisa; dopo di che si dedicò alla fine interamente al teatro, che era stato la calamita verso la quale si sentiva sempre attirato e che occupò i suoi giorni fino alla morte (avvenuta in Parigi l'anno 1793), procacciandogli mediocre fortuna ma somma celebrità; e questa anche prima della tomba, in Italia e in Francia; e acquistandogli in quest'ultimo paese il favore della corte e l'ufficio di maestro di lingua e di letteratura italiana presso le figlie di Luigi XV.

Chi avesse desiderio di conoscere con maggior estensione la vita di Goldoni, legga le *Memorie* da noi già menzionate, le quali sono la più fedele e candida manifestazione dell'anima inconsciamente grande e gentilmente ingenua di lui.

Il teatro di Goldoni è colossale; nelle sue opere stampate si contano fino a 120 commedie e circa 100 drammi, tragedie, tragicommedie e melodrammi. Nelle *Memorie* di Goldoni, incominciando dalla *Vedova scaltra* che segna il principio vero della riforma, fino all'*Avaro fastoso*, ultimo parto del gran poeta, abbiamo contato novanta commedie, che ottennero *brillante incon-*

tro, come egli dice, e delle quali ci dà l'*estratto:* a queste 90 conviene aggiungerne un'altra, *Il Ventaglio,* che oggi ancora sta fra i capolavori suoi più popolari, e di cui l'autore, non sapremmo per quale strano abbandono di memoria, non fa parola.

Goldoni mosse i primi passi *seguendo i vessilli di Melpomene, sebbene sentisse la mente più propensa a militare sotto quelli di Talia,* e scrisse: *Belisario* (tragi-com.), *Griselda* (trag.), *Renato di Montalbano* (tragi-com.), *Enrico di Sicilia* (trag.); *Gustavo Vasa, Oronte re degli Sciti* e *Statira* (opere); nello stesso tempo fece recitare da diverse compagnie comiche, a Venezia e fuori di Venezia, *Don Giovanni Tenorio* o *Il Dissoluto* (comm. in versi sciolti) *L'Uomo di mondo,* o in veneziano *Momolo Cortesan* e *Il Prodigo* (comm. parte scritte e parte a braccia), *Le* 32 *disgrazie d'Arlecchino* e *La notte critica* (comm.e a braccia), *La donna di garbo* (comm.e di carattere, la prima tutta scritta).

Dopo *La Donna di garbo,* Goldoni, trascinato dalle peripezie della vita, parve dovesse gettare per sempre la comica penna, e infatti, fissatosi in Toscana, a Pisa, riprese ed esercitò durante un triennio. l'antica professione di giurisprudente.

« Il mio genio comico era infievolito, ma non estinto » (egli dice nelle sue *Memorie*); quel riposo involontario lo rinvigorì e ben presto l'artistica passione tornò a pungerlo coi suoi stimoli prepotenti, ai quali egli soddisfece prima scrivendo *Il Servo di due padroni* e *Il Figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato,* per il celebre Arlecchino *Sacchi*; poi *Tonino Bellagrazia* per. *Darbes,* del quale incominciò allora a risuonare la fama nelle parti di *Pantalone*; e finalmente abbandonando affatto la toga e legandosi per regolare scrittura col capocomico *Medebac*, quale suo poeta. — In seguito a questo contratto, Goldoni, lasciata la Toscana, venne di nuovo a stabilire dimora in Venezia, e al teatro S. Angelo diede principio col *Tonino Bellagrazia,* coll'*Uomo prudente* e coi *Due Gemelli di Bergamo* al suo famoso teatro, che gli procurò l'applauso dei contemporanei e l'ammirazione dei posteri.

Le produzioni comiche di Goldoni si possono separare in varie classi; riguardo alla sostanza noi le divideremmo: 1.° in commedie familiari (che sono le vere commedie *goldoniane*) e commedie romanzesche, 2.° in commedie di carattere e comme-

die d'intreccio. — Per riguardo alla forma: 1.° in commedie in lingua italiana e commedie di gusto veneziano, in dialetto, 2.° commedie in prosa e commedie in versi.

Di queste categorie la più ricca è quella delle commedie familiari, che sono quasi tutte di carattere con un leggero intreccio; si contano fra di esse: *Il Caffè*, *Il Bugiardo*, *L'Adulatore*, *Il Vero amico*, *La finta malata*, *L'Avventuriere onorato*, *I pettegolezzi*, *Il Feudatario*, *La Serva amorosa*, *La Moglie saggia*, *I puntigli domestici*, *La Locandiera*, *Le Donne curiose*, *La Gastalda*, *Il contrattempo*, La trilogia della *Villeggiatura*, *La Donna di maneggio*, *Gl'Innamorati*, La trilogia di *Zelinda e Lindoro*, ecc. — tutte commedie in 3 atti e in prosa — *La Donna forte*, *Il Cavaliere Giocondo*, *L'Egoista*, *La Vedova spiritosa*, *La Sposa sagace*, *Lo spirito di contraddizione*, *La Donna bizzarra*, *Il Cavaliere di spirito*, *L'Apatista*, *La Pupilla*, ecc. — tutte in 5 atti e in versi. Sono commedie romanzesche e d'intrigo: *Il Cavaliere e la Dama*, La trilogia di *Pamela*, *L'Incognita*, La trilogia di *Hircana* (in 5 atti in versi) *La Peruviana* (in 5 atti in versi), *L'Impresario di Smirne*, *Il buono e il cattivo Genio* (produzione a macchinismi, un poco della scuola di Carlo Gozzi).

Goldoni ha scritto in versi *Molière*, *Terenzio* e *Torquato Tasso*, drammi storici che sono l'estrinsecazione degli studj prediletti dal grande poeta comico; il quale trattò anche un genere particolare di commedia, in cui si mescola il carattere all'intrigo, ma che non sapremmo ben definire; appartengono a questo genere *Il Ventaglio*, *Il contrattempo*, *Il Filosofo inglese* e *Il Festino*.

Il teatro di gusto veneziano si compone della *Putta onorata*, a cui fa seguito la *Buona moglie*, dell'*Avvocato veneziano*, delle *Massere*, delle *Donne de casa soa*, del *Campiello*, dei *Rusteghi*, dei *Morbinosi*, delle *Morbinose*, dalla *Casa Nuova*, delle *Baruffe Chiozzotte*, del *Sior Todero brontolon* e di *Una delle ultime sere di carnevale*.

Finalmente per compiere l'enumerazione dei lavori goldoniani diremo che gli ultimi furono scritti in francese, a Parigi, pel teatro della Commedia, e furono *Le bourru bienfaisant* e *L'avar fastueux;* delle quali due commedie la seconda ebbe esito sfortunato; ma la prima ottenne un pieno e clamoroso successo, rimanendo in se-

guito nel repertorio della *Comedie-Française* come *Tartuffo* e il *Misantropo* di Molière e come *Il Bugiardo* di Corneille, sicchè ogni anno viene recitata almeno una volta.

Due accuse si fa Goldoni: I.ª non avere saputo trattare che tipi borghesi e popoleschi. Questa accusa non ha senso: il teatro di Goldoni ridonda di nobili per lo più ridicoli e da lui fieramente sferzati nella loro boriosa decadenza, ma talvolta ancora dignitosi e di alto animo. Del resto vorremmo sapere se il gran Molière osò trattare il patriziato più di Goldoni e più di lui satireggiarlo (*). — II.ª non avere conosciuta la lingua italiana. Domanderemo due cose: È vero che Goldoni non conoscesse la lingua italiana? — Il personaggio *cruschevole* introdotto nel *Torquato Tasso* a simboleggiare i pedanti del Frullone scagliatisi contro il cantore della *Gerusalemme*, quel personaggio, dico, sembrerebbe provare in contrario: non si può supporre tanta famigliarità cogli arcaismi, i toscanesimi, i riboboli della lingua italiana associata alla ignoranza delle forme corrette e letterarie. La seconda cosa, che domanderemo, è questa: Avrebbe giovato a Goldoni lo scrivere le sue commedie in corretta lingua grammaticale e sulla scorta dei testi classici? — L'autore di questo scritto possiede una lettera autografa di Marc' Antonio Parenti, l'illustre dantofilo e filologo, nella quale sta scritto che la lingua della commedia deve conciliare la grammatica colla naturalezza concedendo però a questa la prevalenza.

Ci asteniamo dal fare il sunto e l'esame critico dei capolavori del nostro Goldoni, come abbiamo fatto per alcuni grandi poeti stranieri, e ciò per due motivi: primo, perchè Goldoni, a differenza dei suoi colleghi forestieri, ha tal quantità di capolavori che l'analizzarli tutti ci trarrebbe fuori dalle proporzioni di questo scritto, e il trasceglierne qualcuno non potrebbe avere altra norma che un arbitrario apprezzamento; secondo, perchè i capolavori di Goldoni sono ancora così frequentemente riprodotti sulle nostre scene che non v'ha in Italia chi non li sappia, per così dire, a memoria. — Chi di noi non ha veduto *Don*

(*) Goldoni ha perfino una commedia intitolata *Il Feudatario*, nella quale è veramente trattato e satireggiato ciò che restava in Italia di feudalità.

Marzio maldicente (Il Caffè), Il Curioso accidente, Gl'Innamorati, Gli amori di Zelinda e Lindoro, Pamela nubile, La Locandiera, I quattro rusteghi (meravigliosa commedia di carattere, in cui il *rustego* è presentato sotto quattro diverse forme in quattro diversi personaggi, con una stupenda unità di tipo e varietà di indole), *La Sposa sagace, Il Bugiardo, Le Baruffe Chiozzotte, Il Ventaglio*, ecc., ecc.? — Ogni grande artista trovò e trova in Goldoni i capolavori a lui meglio adatti: la Ristori vi trovò la *Locandiera*, Salvini *Pamela nubile*, Ernesto Rossi gl'*Innamorati*, Cesare Rossi il *Curioso accidente*, Gaetano Vestri vi aveva trovato l'*Avaro*, ecc.; vi sono tuttora compagnie comiche veneziane, che recitano quasi tutto il repertorio delle commedie in dialetto di Goldoni.

Pensando a questa straordinaria potenza del genio goldoniano ci eravamo proposti di rispondere amaramente al signor Alfonso Royer, il quale nella sua citata opera *Histoire Universelle du Théâtre*, come accennammo altrove, parla di Carlo Goldoni con una sconvenienza e puerilità di giudizio veramente indegna di uno scrittore di polso quale per moltissimi altri rispetti lo dimostra la sua Storia. Meglio considerando però abbiamo pensato di non fare ai suoi giudizj su Goldoni l'onore di una di quelle serie discussioni, alle quali non hanno diritto se non le opinioni serie, seriamente professate e seriamente manifestate. Il signor Royer in ciò che riguarda Goldoni si mostra peggio che uno scolaretto presuntuoso, giudicando uno scrittore straniero, ch'egli non intende e del quale dai suoi giudizj stessi appare che non conosce neppure la lingua.

Contemporaneo di Carlo Goldoni e a lui rivale e nemico, fu il conte Carlo Gozzi, nato a Venezia l'anno 1720 e morto l'anno 1806.

Spenderemo brevissime parole sopra Carlo Gozzi, poco simpatico come poeta e meno ancora come uomo.

Non fu in lui certamente scarsezza di robusto ingegno e di originalità; ma originalità e ingegno sprecò nei suoi componimenti teatrali, facendo per qualche tempo applaudire un genere drammatico troppo fantastico e disaddatto all'indole e ai gusti artistici degli Italiani, e troppo spesso ripieno di pensieri e di parole scurrili, perchè abbandonato alla improvvisazione dei co-

mici; improvvisazione che Gozzi sosteneva tanto accanitamente, quanto vittoriosamente era da Goldoni combattuta.

Il teatro di Carlo Gozzi va diviso in due parti. La prima è composta delle così dette *fiabe*, in numero di 32, fra le quali primeggiano *La Bella dalle tre arance, Il Corvo, Il Re cervo, Turandot, Zobeide, L'Augellino belverde.* Alle *fiabe* deve Carlo Gozzi la celebrità che godette, durante la vita, in Italia e in Germania (*Turandot* fu tradotta e accomodata per le scene tedesche dal gran Schiller ed ottenne clamorosi successi); in esse profuse deplorevolmente la copiosa ma bizzarra sua vena comica, mostrando di avere non comune capacità a trattare la satira aristofanesca, ma adoperando questa capacità a raggiungere scopi indegni di onesto poeta, come colpire i nemici politici e privati con plateali personalità, o soddisfare basse invidie contro i rivali letterarj, ch'ei non poteva superare, tra quali primo Goldoni.

La seconda parte del teatro di Gozzi comprende una ventina di *commedie a imbroglio*, pel maggior numero imitate o tratte dai teatri spagnuoli di Calderon, di Rojas, di Tirso de Molina, e prive affatto di nobiltà e di effetto scenico.

Se avesse meglio diretto il suo ingegno, Carlo Gozzi avrebbe posto il suo nome accanto a quello dell'immortale Goldoni nella storia della drammatica italiana, sottraendosi all'oblio che giustamente lo ha sepolto per sempre.—

Seguaci ed imitatori di Goldoni, lui vivente e dopo la sua morte, furono: Nelli, Albergati Capacelli e Alessandro Pepoli, bolognesi; i Federici padre e figlio, torinesi; Antonio Sografi, padovano, del quale *Le Donne avvocate* e *Le Convenienze teatrali* hanno molto sapore goldoniano; Signorelli, Riccoboni, modenesi; Avelloni, Greppi, Gherardo de Rossi, di buona fantasia, Alberto Nota, a cui gli strepitosi successi del *Benefattore e l'Orfana*, dei *Primi passi al mal costume* e della *Fiera*, procacciarono troppo facilmente il nome di *genovese Terenzio;* il Conte Giraud, poeta del ridicolo per eccellenza, fin troppo, come dimostrano i suoi due migliori lavori *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore* e *L'Ajo nell'imbarazzo*; Francesco Augusto Bon, del quale la trilogia dei *Ludri* prova il genio comico straordinario,

e al quale non mancò che la coltura e l'agiatezza della vita; Giovanni Sabbatini, vero e serio letterato, ma ingegno più estetico che artistico; a lui nondimeno si deve la prima idea del dramma e della commedia con nuovo intendimento attinti alla storia; genere di cui rimarranno egregi esempj il *Tassoni*, la *Bianca Cappello* e *Masaniello*. Tacciamo di altri non privi di merito, ma che non lasciarono sufficiente traccia di sè, come il Duca di Ventignano, malgrado il suo copioso repertorio.

XX.

I primi tragici italiani modellarono le loro opere sugli antichi, o piuttosto secondo i precetti scolastici.

Giorgio Trissino nella *Sofonisba* mescolò il reale coll'ideale, ridiede al coro l'importanza che aveva presso gli antichi e innalzò il dialogo ad altezza di lirica poesia.

Dopo il Trissino imitarono i Greci: Rucellaj, colla *Rosmunda* e coll'*Oreste;* Alamanni, coll'*Antigone;* Martelli, colla *Tullia*, nella quale adoperò il verso dal suo nome detto poi *martelliano;* Torquato Tasso, col *Torrismondo*, che ha di nuovo un buon contrasto fra amore e amicizia; Sperone Speroni, il quale nella *Canace* introdusse pel primo le divinità come movente dell'azione; Gian Vincenzo Gravina, che aspirò al titolo di *Sofocle italiano*, con cinque fredde tragedie, per le quali assai più giustamente gli si addirebbe quello di *Seneca italiano:* e invero il suo teatro, scolasticamente composto, non ha nulla di appassionato e molto meno di nazionale.

Allontanandosi dalla Scuola greca e prendendo ad imitare Corneille e Racine, Scipione Maffei scrisse la sua *Merope* e ottenne il più clamoroso successo tragico prima di Alfieri.

L'Abate Conti col *Giulio Cesare*, col *Bruto I*, col *Bruto II* e con altre tragedie tentò imitare il gran Shakespeare. — Tentò!... —

Senza imitare precisamente nè i francesi, nè il poeta inglese, scrissero tragedie Alfonso da Varano e il padre Granelli.

Anche Goldoni deve avere il suo posto fra i tragici italiani, perocchè, quantunque debba la nominanza di grande al teatro

comico, le sue tragedie, notate da noi nel precedente paragrafo, mostrano ch'egli aveva presentita la tragedia nazionale italiana e che ne sarebbe stato il riformatore e il creatore, come fu della commedia, se non gli fosse mancata la fierezza del genio tragico. La *Griselda* e il *Belisario* possono essere e sono infatti opere imperfette, ma vi si trova l'embrione della tragedia riformata, che chiamarono poi romantica.

Finalmente sorse Vittorio Alfieri, che tutti superò.

— Vittorio Alfieri. —

Nacque in Asti nel 1749, morì nel 1803 a Firenze: le sue ceneri riposano in Santa Croce. Usciva dall'antica famiglia dei Conti Alfieri; fu educato nella sua giovinezza come si costumava allora; il tempo della sua educazione egli lo chiama il tempo de' suoi *non studj;* la morte del padre peggiorò le condizioni di questa già negletta educazione e gli rese agevole il passo ad una vita piena di dissipatezze e stravaganze, occupata in viaggi, cavalli e donne. A venticinque anni sapeva il francese meglio dell'italiano e l'italiano peggio del latino; ignorava se i versi sciolti ammettessero la rima; i versi endecasillabi sbagliava facendoli o mancanti o esuberanti di sillabe.

Le avventure di Cleopatra figurate negli arazzi della camera, ove assisteva una dama inferma sua amica, gli suggerirono d'ingannare la noja di quell'assistenza tentando una tragedia: la cominciò; poi ebbe tanto a vergognarsi della sua imperizia e ignoranza che propose darsi allo studio; per mantenersi nel proposito si fece radere i lunghi capegli di cui era orgoglioso. Eccolo condannato a non uscire di casa, a non farsi vedere, a studiare. Fa meraviglia la rapidità colla quale lo studio così tardi incominciato sviluppò, ingigantì il suo genio.

Poco tempo dopo egli era già maturo per quei capolavori che sono *Filippo II*, *Saul*, *Antigone*, *Ottavia*, *Bruto II*, *ecc.*

Nel 1782, cioè otto anni dopo quella sua conversione, aveva già composto quattordici tragedie e al tempo stesso aveva scritto con dignità e stile degni quasi di Macchiavelli il *Trattato della tirannide*, *Il Principe* e le *Lettere*, oltre a molti componimenti lirici e satirici. In seguito, non mai stanco di lavoro, produsse ancora e tragedie e commedie e satire e i *Pareri* sulle proprie tra-

gedie e conduceva a fine l'*Etruria Vendicata*, poema in ottava rima di cui è l'eroe Lorenzino de'Medici; e quando i francesi della rivoluzione l'ebbero maltrattato, compose il *Misogallo;* lasciò in fine a' suoi posteri anche la sua *vita* scritta da lui stesso. .

Non si può giudicare Alfieri prendendolo a considerare soltanto come poeta tragico; bisogna collocare questa grande figura al suo vero posto nella strana età in cui visse e poetò.

Alfieri non fu soltanto un poeta, fu un poeta cittadino e filosofo. Come filosofo vide la generazione sfiaccolata, invilita, effeminata, senza carattere nazionale, senza idea di patria e di libertà; e sentiva fremere intorno a questa generazione così mal disposta una grande e terribile rivoluzione. La tragedia adoperò come filosofo à scuotere i figli di questa generazione per educarli a sentimenti più maschj e invogliarli di scopi più degni d'uomo. Come cittadino deplorò negli Italiani l'assopito ricordo della loro origine, l'assopita ambizione del loro cómpito, la codarda loro ossequenza alle diverse tirannidi domestiche e straniere, che avevano sbocconcellata l'Italia. Della tragedia si servì come cittadino per ridestare e riscaldare nei petti italiani il desiderio della italica unità e indipendenza.

Guardando Alfieri sotto questo aspetto complesso se ne comprende tutta la grandezza, della quale fa testimonio la innegabile efficacia della sua musa. Ognuno di noi, che ha vissuto sotto le tirannidi passate, ricorda con quale febbrile avidità si leggevano più o meno di nascosto nelle scuole, nelle camere dei collegi, perfino in quelle dei Seminarj le tragedie di Alfieri. *Virginia*, *Bruto I*, *Bruto II*, *Timoleone*, quanti apostoli e quanti martiri non hanno dato all'Italia, alla libertà.

Chi guarda la società frivola, ciarliera, molle, che in fatto di poesia andava ancora in solluchero o per le sdolcinature del Frugoni, del Minzoni, dello Zappi, del Salvioli, o per le futilità e sbrodolature del Passeroni e del Pignotti, o tutt'al più per gli eroi imperruccati e le eroine in guardinfante di Metastasio, comprende, approva, ammira lo studio che pose l'Alfieri di scrivere le sue tragedie con uno stile così fiero, selvatico, sdegnoso di fioriture sino alla ineleganza e alla secchezza, sdegnoso di am-

pollosità sino alla concisione aspra ed oscura. Ma *Saulle*, tragedia biblica, nella quale Alfieri non poteva, senza offendere il colore storico, dispensarsi dal lirismo orientale, fa fede che il grande tragico avrebbe saputo, volendo, adornare il suo stile di tutti i lenocinj della eloquenza poetica.

Ben altri effetti seppe trarre Alfieri da quel suo stile.

SENECA.

« Signor del mondo, a te che manca? »

NERONE.

« Pace! »

SENECA.

« L'avrai se ad altri non la togli. »

(OTTAVIA = Atto I, Scena I).

TIMOFANE.

« . . . . Se impreso
» Io non avessi a far la patria serva
» Impreso avrei di liberarla: è questa
» D'ogni gloria, la prima. »

(TIMOLEONE = Atto V, Scena ult.).

CESARE

« . . . . . Io vorrei solo al mondo
» Esser Bruto, s'io Cesare non fossi. »

BRUTO

« . . . . Ho nome
» Bruto, ed a me sublime madre è Roma. »

(BRUTO = Atto III, Scena II).

Ho citato i primi passi sovvenutimi: potrei citarne di simili e migliori a centinaja, nei quali l'efficacia è inseparabile dallo stile alfieriano, anzi è lo stile stesso; lungi dal fare addebito ad Alfieri del suo stile, gli si deve anzi questo grande encomio, di avere creata ad un tempo la tragedia e la lingua tragica.

Come non abbiamo fatto nessuna analisi delle commedie di Goldoni, così non facciamo nessuna analisi delle tragedie di Alfieri.

Il gusto moderno guarda oggi con una specie di positivismo sprezzante la tragedia anche nelle sue più splendide manifestazioni. Questo disprezzo sarà passeggero; l'arte vera, quale che sia la forma in cui ci si mostra, è immortale. La moda può per poco tra la gente grossa soverchiarla, ma la reazione del buon gusto ben presto fa giustizia dei cicalecci di quella ed è forse più vicino, che non si creda, il tempo in cui tornerà in onore il culto della tragedia e del suo campione sommo, Alfieri.

Alfieri restò il tipo dei poeti tragici italiani.

Vincenzo Monti nell'*Aristodemo* e nel *Cajo Gracco* sollevò il verso e lo stile a quella armoniosità a cui l'astigiano non aveva voluto portarlo: se non che l'armoniosità di Monti è troppo spesso vuota sonorità.

Ippolito Pindemonte, veronese (1753-1828), coll'*Arminio* fece un ritorno alla maniera lirica.

Silvio Pellico, nato a Saluzzo l'anno 1789, morto l'anno 1854 a Torino, parve volere imprimere un nuovo e diverso movimento alla tragedia, quando esordì colla *Francesca da Rimini* a Milano, ove lavorava nel giornale *Il Conciliatore* e in altre pubblicazioni alla imminente rivoluzione, insieme a Sismondi, Romagnosi e Manzoni. Con Silvio Pellico, quale poteva pronosticarsi da quel suo primo saggio, la tragedia, pur conservando il nerbo dello stile insegnato da Alfieri, vi avrebbe aggiunto la passione drammatica di cui Alfieri sdegnò curarsi. Ma le fallite speranze di libertà, poi nove anni di Spielberg parvero fiaccare nel Pellico ogni vigoria di poeta tragico. Le tragedie da lui composte durante la sua cattività, compresa l'*Ester d'Engaddi*, che è, dopo la *Francesca*, la migliore, si risentono di quella specie di tisichezza morale onde infermò l'anima sua fra le privazioni e i terrori del lungo carcere; ne uscì affranto; parve non vedere speranza di riposo che nella religione e si diede tutto a non so quale ascetismo neo-cattolico.

Ugo Foscolo, Giovanni Pindemonte, Cesare della Valle (il Duca di Ventignano già mentovato), scrissero tragedie, ma non possono essere chiamati poeti tragici. Invece hanno pieno diritto a questo titolo Giovanni Battista Niccolini e Carlo Marenco.

G. B. Niccolini nacque nel 1782 e morì a Firenze nel 1861.

Polissena è la sua prima tragedia che riportò il premio al concorso decennale del 1810. *Medea*, *Ino e Temisto* e l'*Edipo* seguirono *Polissena* e appartengono alla medesima maniera. *Nabucco* inaugura la seconda maniera di Niccolini. Nella prima il poeta aveva prodigato il suo canto all'idolo del bello, studiandosi di rappresentarlo sulla scena in tutta la sua classica maestà: nella seconda si rammentò che il poeta deve cantando ammaestrare, e impose alla sua musa l'alto ufficio di farsi apostolo di patriottiche virtù. Sono della seconda maniera *Antonio Foscarini*, tragedia che stabilì diffinitivamente la celebrità di Niccolini, *Giovanni da Procida*, *Lodovico Sforza*, *Filippo Strozzi* e *Arnaldo da Brescia*. *Giovanni da Procida* e *Arnaldo da Brescia* sono i due grandi capolavori del teatro di Niccolini. Il Niccolini, che è pensatore e poeta insieme, spiega in queste due colossali creazioni tutta la potenza del concepimento e la soavità lirica del verso, conquistando all'*Arnaldo da Brescia* e al *Giovanni da Procida* l'immortalità riserbata ai grandi prodotti della mente umana.

Carlo Marenco, piemontese, salì sulla scena tragica quando vi regnava già da quindici anni G. B. Niccolini. A lui inferiore di gran lunga e come intelligenza e come coltura, tuttavia ebbe di mira lo stesso scopo: riformare il carattere degli Italiani e rivocando davanti ai loro occhi la passata grandezza della patria, animarli a scuotere il giogo e sollevarsi dalla presente bassezza. Marenco fu poeta incolto, ma qualche volta altamente ispirato; del suo teatro rimane veramente illustre soltanto la *Pia de' Tolomei*, alla quale principalmente deve l'autore la popolarità di cui godette in vita e la fama che dura ancora di lui.

La tragedia italiana, portata quasi alla perfezione da Vittorio Alfieri, non si era allontanata dalla imitazione dei Greci e dalla osservanza dei precetti scolastici, e però si muoveva ancora impacciata dal classico coturno, disadatto al suo piede, perchè troppo stretto dai legacci delle regole. Si cominciò dopo Niccolini e mentre scriveva Marenco a sentire il bisogno di allentare quei legacci e di concedere più libero passo al piede che imprigionavano.

Ma la riforma non era ancora uscita dalla sfera delle aspirazioni, dei desiderj, non aveva ancora trovato che deboli sostenitori; alcuni dei quali credettero metterla in atto complicando gl'incidenti o rendendo prosastica l'esposizione, come il gusto un po' corrotto e stanco del pubblico pareva desiderare; altri giudicarono di toccare la perezione facendosi studio di violare tutte le regole e le armonie, che l'arte conserva sempre, quale che sia la scuola a cui appartiene.

Spettava ad Alessandro Manzoni, comporre coll'*Adelchi* e col *Carmagnola* i due primi modelli della tragedia italiana riformata.

Manzoni vive ancora in mezzo all'ammirazione de'suoi contemporanei e noi diremo di lui pochissime parole; ma queste non possiamo tacerle, perchè il nome di Alessandro Manzoni, come quello di Vittor Hugo, è già notato nel libro dei grandi; eppoi ci piace di chiudere con un nome tanto onorato la parte di questi *Cenni*, che riguarda la Drammatica Italiana.

Alessandro Manzoni (non diciamo il Signor Conte Alessandro Manzoni, perchè parliamo di lui non coll'*urbanità* che adoperano tra loro i viventi, ma colla *riverenza* dovuta agli immortali) Alessandro Manzoni pare abbia voluto lasciare un *tipo perfetto* in ogni genere di poesia da lui trattato: tipo perfetto di romanzo italiano nei *Promessi Sposi;* tipo perfetto di lirica sacra nella *Pentecoste;* tipo perfetto di lirica profana nel *Cinque Maggio;* tipo perfetto di tragedia nell'*Adelchi* e nel *Carmagnola,* ma specialmente nell'*Adelchi*, che per noi è unico esempio di *opera d'arte senza difetti.* La catastrofe dell'*Adelchi* non pare cosa immaginata da mente umana, tanto la retribuzione secondo i meriti e i demeriti presenta i caratteri della giustizia provvidenziale: in pari tempo nulla di più sublimemente artistico e tragico: *Desiderio* punito condannandolo *a vivere tragica vita* di re detronizzato, di libero uomo ridotto a piangere nella schiavitù sulla tomba del figlio; *Adelchi* premiato colla suprema gioja del *non sopravvivere* alla caduta del padre suo, del suo re, della sua casa, del suo popolo, colla tragica gloria del trovare la morte in campo, combattendo da eroo, da re! *Carlomagno,* che nell'ebbrezza della sua maggior vittoria e conqui-

sta è spaventosamente scosso e turbato dalle parole del morente principe nemico:

« . . . . Questo felice,
» Cui la mia morte fa più fermo il soglio,
» Cui tutto arride, tutto plaude e serve,
» Questi è un uom che morrà! »

Nessun tragico toccò in passato, nè toccherà, crediamo, in avvenire altezza maggiore.

V'ha chi accusa Alessandro Manzoni di avere prodotto troppo scarsamente, in altri termini di avere avuta poca fecondità. Potremmo rispondere che le produzioni del genio non si giudicano come le monete, le quali, anche d'oro, poco valgono se non sono molte, ma sì giudicano come i brillanti, uno solo dei quali per forma e per isplendore può valere un intero patrimonio; ma preterendo questo paragone, osserveremo essere più giusto affermare che non la fecondità mancò a Manzoni, bensì i tempi propízj mancarono alla sua fecondità. All'occhio dei pinzoccheri il *Cardinale Federico* non faceva tanto onore al clero, quanto vilipendio gli procacciava *Don Abbondio;* e i *Promessi Sposi* per poco non furono messi all'indice. Lo scrittore, che, oltre a tutte le esigenze dell'arte, si trova di fronte ancora più fiere di quelle le grette e antipatiche tirannie dell'ignoranza e del pregiudizio, sopporta, anche quando è un genio come Manzoni, tali spasimi d'intelletto e di sentimento sotto il travaglio del produrre, che la sua fantasia, dopo un primo parto, si rifiuta, non so se per disdegno o per sbigottimento, a ricevere nuova fecondazione. Del resto Manzoni in ozio non ci stette mai; e, se la fama narra il vero, una grande opera da lunghi anni egli prepara ai posteri; opera storica e critica, che il genio di Manzoni renderà poetica, osiamo dire epica, in modo proporzionato alla epopea, che ne sarà il subbjetto: La Rivoluzione Francese.

XXI.

La Drammatica non adoperò solamente la *parola* per esprimere la passione e l'avvenimento; altri due segni trovò: il se-

gno musicale e il segno mimico, ossia la *nota* e l'*atto*. La *nota* chiese alla *voce naturale* dell'uomo, e alla *voce artificiale* dell'istrumento; onde il canto e l'orchestra; melodia e armonia. L'*atto* similmente chiese al *movimento naturale* d'uomo che parla, e al *movimento artificiale* d'uomo che si sollazza; onde il *gesto* e la *danza*.

Ne nacquero altre due forme drammatiche: il dramma musicale e il dramma coreomimico; volgarmente l'*Opera* e il *Ballo*. Che sono due forme meno nobili della prima, inquantochè la parola è il proprio e più nobile segno, col quale l'uomo manifesta il pensiero: ma sono due forme che hanno alcuni vantaggi sopra l'altra; perchè il dramma parlato non può esprimere le passioni e gli avvenimenti che *successivamente;* dovechè il dramma musicale e il dramma coreomimico possono farlo *contemporaneamente*. In oltre il dramma musicale e il coreomimico possono chiamare in loro soccorso tutte le arti più acconce a promuovere l'ammirazione coi piaceri ottici ed acustici. Che se il dramma parlato è quello che più si avvicina al vero naturale, anch'esso però ha mestieri di certe astrazioni, o come si dice, *convenzioni*, al pari di tutte le arti. Vero è però che le *astrazioni* dimandate dal dramma musicale e dal coreomimico sono in maggior numero e di più forte entità, come vede chi consideri le astrazioni necessarie a comprendere con artistico diletto una eroina che muore gorgheggiando, o un avvenimento, che si compie ln mezzo a un popolo di sordo-muti.

Ma le arti vogliono giudicarsi secondo l'attitudine rispettiva a raggiungere coi loro mezzi lo scopo duplice e inseparabile del diletto e del miglioramento pubblico: il quale scopo nessuno può negare che sia pienamente raggiungibile dal dramma musicale e dal coreomimico.

Questo notammo contro coloro che vorrebbero vedere nell'*opera* e nel *ballo* due forme d'arte piuttosto da combattere come vizioso incentivo di sensualità, che da proteggere come pascolo sano di sentimento.

XXII.

L'indole del nostro lavoro, mentre non ci consente finire senza tenere parola delle due dette forme drammatiche, c'impone per altro di tenerne brevissimamente.

Del dramma musicale un embrione si potrebbe trovare nella vecchia Grecia; ma quale fu la musica dei Greci? — Fu il *canto fermo?* — Fu il *recitativo?* — Ad altri cotal ricerca. Dovette essere senza dubbio una *musica* degna di stare accanto alla *scultura* di Fidia e Prassitele, alla *pittura* di Zeusi e Apelle, all'*architettura* del secolo pericleo, alla *oratoria* di Demostene, all'*epica* degli Omeridi, alla *drammatica* di Sofocle e d'Aristofane, alla *lirica* di Pindaro. I miti ne fanno testimonio: Se il Centauro, il Minotauro, il Tritone rappresentano l'ammirazione e riconoscenza pei benefattori animosi che costrinsero il cavallo, il toro, il mare a servizio dell'uomo; la cetra di Orfeo che ammansa le fiere, agita armoniosamente le selve, arresta i fiumi, ed è poi dall'Ebro e dall'Egeo portata ai lidi di Lesbo, l'isola della musica, deve rappresentare essa pure ammirazione e riconoscenza proporzionata all'iperbole della favola.

I principj del dramma musicale si possono riconoscere altresì nei canti sacerdotali, vuoi de' gentili, vuoi de' cristiani.

E questi accenni bastino a provare la nobilissima origine di questa forma drammatica. Di fatti fu la ricerca della musica drammatica dei Greci che fece trovare ad Emilio del Cavaliere il *recitativo* (1570): poscia la tragedia musicale al Peri, al Caccini. Il Peri, nel discorso premesso alla musica della *Dafne*, così si esprime:

« Veduto che si trattava di poesia drammmatica e che però
» io doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si
» parla mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani (i
» quali secondo l'opinione di molti cantavano sulle scene le tra-
» gedie intere) usassero un'armonia, che avanzando quella del
» parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare,
» che pigliasse forma di cosa mezzana ».

Pertanto nel 1594 Ottavio Rinuccini, poeta, Giulio Caccini e

il citato Giacomo Peri, musicisti, facevano recitare a Firenze in casa del Conte Giacomo Corsi la nominata *Dafne*, primo tentativo di dramma in musica. Il nuovo genere piacque così che l'anno dipoi il Rinuccini faceva musicare dal Caccini la sua *Euridice*, che fu poi pubblicata col frontespizio « *Euridice, composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano* ». Questa *Euridice* fu appresso e forse più compiutamente musicata anche dal Peri, intercalandovi però « l'arie di » Euridice, ed alcune del pastore e ninfa del coro, e de' cori: » *Al canto, al ballo sospirate;* e *Poichè gli eterni imperi* » musicate dal Caccini « e questo perchè dovevano essere cantate » da persone dipendenti da lui » (PERI = *Prefazione della* » DAFNE).

E fu questa seconda *Euridice* recitata al palazzo Pitti, in occasione delle nozze di Maria de' Medici con re Enrico IV; fu cantata e suonata da nobilissime persone; tra le quali il nobile aretino Francesco Rasi *(Aminta)*, il Signor Antonio Brandi *(Arcetro)*, il Signor Melchior Palantrotti *(Plutone)*: nell'orchestra, che allora stava dentro alla scena, sedevano il Conte Giacomo Corsi, suonando il *gravicembalo*, Don Garzia Montalvo, suonando il *chitarrone*, Messer Giambattista Dal-Violino, suonando la *lira grande*, Messer Gianni Lupi, suonando il *liuto grosso*, ecc.

L'*Euridice*, che il Rinuccini chiamò *tragedia per musica*, fu dunque una vera *Opera* e fu il primo tipo compiuto di questa nuova forma drammatica; la quale è pertanto incontrastabilmente di origine italiana.

Nel 1624 al felice esperimento dell'*opera seria* succedette in Venezia non meno felice quello dell'*opera buffa*. In poco più di mezzo secolo adunque la drammatica musicale possedeva la sua *tragedia* e la sua *commedia*. Maria De Medici (conducendo seco a Parigi il Rinuccini, forse suo amante), poi il Mazzarino introdussero in Francia l'opera in musica. Nel 1645 Mazzarino faceva rappresentare a Parigi, nella sala del *Petit-Bourbon*, *La festa teatrale della finta pazza*, opera in cinque atti di G. B. Balbi, musica di Francesco Sacrati, parmigiano. Veramente il Balbi non dovette che accomodare alla scena francese la commedia lirica intitolata *La finta pazza* di Giulio Strozzi: la musica

è la stessa. Quest'opera era già stata rappresentata nel 1641 a Venezia e nel 1645 a Bologna. Fu una vera grande *opera-ballo* al modo che s'intenderebbe oggi. Il genere ottenne anche a Parigi il più brillante successo e preparò i trionfi dell'*Alcide*, tragedia di Quinault, di *Teseo*, di *Proserpina*, di *Armida e Rinaldo*, altre tragedie liriche del suddetto poeta, tutte musicate dal celebre maestro G. B. Lulli (n. a Firenze 1633 — m. a Parigi 1687). Abbiamo citato quattro fra le migliori opere del Lulli, che ne compose diciannove: coll'*Armida* egli introduceva anche il dramma musicale romantico.

Non è del cómpito nostro fare la storia de' *maestri* di musica: noi dobbiamo restringerci a quella de' *poeti;* imperciocchè fino al tempo, al quale intendiamo arrestarci, la musica è ancella della parola: è il poeta che immagina il dramma, inventa le peripezie, i personaggi, le loro passioni, i loro atti, con intendimento musicale: il maestro interpreta, commenta, amplifica, adorna l'opera del poeta; del quale egli è collaboratore, ma subordinato. Le tirannie del maestro sopra il poeta (ridotto a poco a poco al modesto nome di autore delle *parole*, o *librettista*), la prevalenza dell'elemento musicale sopra il poetico nulla provano in contrario: l'elemento musicale deve prevalere per ragioni acustiche; la nota si sente sempre, non così la parola; il maestro è dunque più *esposto* del poeta; indi una responsabilità maggiore, indi proporzionatamente maggiori le pretensioni. Del resto gli svolgimenti del dramma lirico, come poesia, sono subbjetto storico perchè riflettono l'età e la generazione loro: non così gli svolgimenti del dramma lirico, come musica; di fatti storicamente Rossini potrebbe fiorire oggi e Vagner avere fiorito al tempo di Gluck; ma non si potrebbe assegnare a Metastasio o a Felice Romani altra età da quella in cui poetarono — Il dramma lirico come musica non riflette che la lingua della poesia che interpreta; che è altra ragione di subordinazione della nota alla parola.

Abbiamo nominato Metastasio e Romani: poniamo prima di Metastasio, Apostolo Zeno (n. a Venezia 1668, m. a Vienna 1750; più storico e critico erudito, che poeta; storiografo di corte a Vienna); poniamo fra Metastasio e Romani, Filippo Pananti e

l'Abate Lorenzo da Ponte, e avremo questa serie di nomi: Rinuccini, Zeno, Metastasio, Pananti, Da Ponte e Romani, rappresentanti i sei momenti più insigni nella breve storia della drammatica musicale: Rinuccini, Zeno, Metastasio e Romani rappresentano la tragedia o il dramma; Pananti e Da Ponte la commedia.

Torreggia fra tutti Metastasio. Si chiamò Pietro Bonaventura Trapassi; nacque a Roma nel 1698 di povera famiglia: piacque giovinetto a Vincenzo Gravina letterato e giureconsulto; da lui fu ammaestrato e grecamente denominato Metastasio. Quattordicenne compose una tragedia; a 26 anni cominciò la sua celebrità colla *Didone abbandonata*, musicata da Giuseppe Sarti, faentino, e recitata a Napoli, ove produsse vero entusiasmo; a 32 anni, invitato dall'imperatore Carlo VI, fu a Vienna e vi ebbe dignità di poeta cesareo, e, dicesi, l'amore di Maria Teresa; la quale peraltro aveva diciannove anni meno del poeta, ondechè potè più tardi a ragione chiamarlo pure affettuosamente, *il suo vecchio cigno*. Genio di straordinaria fecondità drammatica, se non gli avesse nociuto l'effeminatezza del tempo e certa inevitabile servilità del suo officio, sarebbe stato quinto dei nostri grandi poeti con titolo pari per lo meno a quel di Petrarca e di Tasso. La residenza fuori d'Italia e gl'incarichi di poeta cesareo gli tolsero agio di approfondare la conoscenza della lingua italiana; però ne usò alquanto scarsamente e talvolta poco correttamente. Così pure gli eroi e le eroine di Metastasio sono proverbiali (e noi pure ne facemmo parola) per la mollezza degli amori e i dolciumi del linguaggio ridondante dei vocativi *idol mio! mia vita! ben mio! mio tesoro!* ecc. Niente di meno Metastasio è un gran poeta; intende per eccellenza il dramma musicale, a cui sa offerire tutte le armonie della poesia, oltre ai contrasti delle passioni, poste in faccia le une alle altre con musicale opportunità, e infine oltre a tutte le altre opportunità di pompe orchestrali, scenografiche, coreografiche. In pari tempo non lascia tiranneggiare il dramma dalle esigenze musicali. I caratteri sono convenientemente immaginati dal punto di vista delle passioni *umane*, quantunque lascino molto a desiderare dal punto di vista delle passioni *storiche*. Nel *recitativo*, sempre

pieno di nobili sentenze, sa spesso toccare il sublime; nelle *arie*, nelle strofe delle scene a due, a tre, ecc., nelle strofe dei cori sa congiungere meravigliosamente a novità e robustezza di pensiero o d'immagine una stupenda forma associando il semplice e lo spontaneo col conciso.

Da un pezzo è moda parlare di Metastasio con non so quale altero vilipendio: meno male quando così ne parlavano quei nostri vecchi, che, a forza di udirne cantare sulla scena o citare nelle conversazioni i versi, in tempi di tutt'altra indole, avevan finito coll'esserne ristucchi: ma quel vilipendio è puerile e ridicolo in coloro che oggi ne parlano, dei quali novantanove su cento puoi giurare che non lo hanno letto.

Metastasio compose 63 tragedie liriche, 12 oratorj, 48 cantate, un'infinità di odi, sonetti, idillj, elegie, oltre alcune satire e alcune traduzioni, fra le quali quella della *Poetica* d'Orazio; compose in prosa l'*Analisi delle poetiche di Aristotile e di Orazio*, le *Osservazioni sul teatro greco;* di lui si ha inoltre un copioso epistolario. A Vienna lo chiamavano il *Racine dell' Italia*. In questa città morì nel 1782.

Un egregio discepolo, non un imitatore ebbe Metastasio nel genovese Felice Romani (1788-1865), il quale d'accordo con Vincenzo Bellini immaginò e tentò la riforma del dramma musicale; di tale riforma fu coraggioso tentativo l'*Anna Bolena*. Questa riforma si prefiggeva, colla soppressione delle *sonorità* corali e orchestrali, e degli altri frastuoni musicali, di ricondurre il melodramma a tali condizioni che la parola e la nota giungessero egualmente intelligibili all'ascoltatore e facessero procedere fra eguale *interesse* il dramma poetico e il dramma musicale. Anche Romani ha *recitativi* con forza tragica alfieriana; anch'egli nelle strofe sa accoppiare pensiero, rapidità, spontaneità. *La Straniera, Il Pirata, La Norma*, sono fra' suoi migliori drammi lirici.

Intorno a' sei poeti melodrammatici sopra mentovati altri sorsero minori o d'ingegno o di fecondità; e per musica composero alcuni poeti, anche insigni ma per altro titolo, i quali del melodramma non si fecero occupazione speciale; come ad esempio, Giambattista Casti, che fece un dramma buffo, *Il Re Teodoro;*

e Carlo Goldoni, che fece alcune opere per musica, come dicemmo, tra le quali migliori le buffe, come *Il paese della cuccagna*, piena di spirito e di satira e con alcune strofe di sapore veramente metastasiano; e come più tardi Rossi, Cammarano, Piave, ecc.

Fuori d'Italia poeti esclusivamente melodrammatici non ve ne sono. Sono i poeti del dramma e della commedia, che talvolta scrivono per tale o tal altro maestro di musica; così notammo già che Scribe ebbe a comporre per Rossini, per Meyerbeer, per Verdi, ecc.

Quale sia per essere l'avvenire del dramma musicale, come poesia, non è facile prevedere: la musica drammatica subisce oggi una trasformazione, dalla quale questo avvenire dipende. Facciamo voti perchè questa trasformazione restituisca al dramma poetico l'importanza, che gli è dovuta, sicchè cessino di usurpare nella drammatica un posto certi scribacchiatori di *libretti*, nei quali, vuoi per la parte del pensiero poetico, vuoi per quella dell'orditura drammatica, vuoi per quella della versificazione, l'inartistico, il grottesco hanno toccato il sommo punto; e non parliamo del loro stile e della loro lingua!

L'opera in musica portò sostanziali modificazioni all'architettura teatrale. Arte bisognosa di tutti i lenocinj scenici, l'opera in musica ebbe bisogno di palchi-scenici molto più vasti, e più atti ai così detti *meccanismi;* arte sontuosissima, ebbe bisogno di platee più capaci, affinchè il maggior numero degli spettatori compensasse la maggior quantità delle spese.

Perciò in meno di un secolo vedemmo sorgere in Italia quei vastissimi teatri la cui rinomanza in tutto il mondo dura tuttavia, e che divennero perciò anche materialmente importantissimi come veri cespiti di pubblica ricchezza. Tali la *Scala* di Milano, il *San Carlo* di Napoli, la *Pergola* di Firenze, la *Fenice* di Venezia, il *Comunale* di Bologna, il *Regio* di Torino, ecc.

L'opera in musica, dopo avere ingrandito i teatri, ne accrebbe il numero; e questo pure fece principalmente in Italia, che è quindi la nazione che conta il più gran numero di teatri e il più gran numero di teatri vastissimi e di teatri architettonicamente più belli.

XXIII.

Il dramma coreomimico ha mestieri di astrazione ancora più forte, perchè a quasi tutte quelle del dramma parlato e del musicale aggiunge un'astrazione sua particolare, quella del gesto sostituito alla parola. Da ciò queste leggi inesorabili pel dramma coreomimico; non potere esprimere che il *presente;* pel *futuro* non avere segni possibili; pel *passato* averne scarsissimi e materiali (il *medaglione*, il *ritratto*, l'*anello*, il *fiore*, il *fazzoletto*, ecc.).

Supplisce a sì gravi difetti chiedendo soccorso alla musica, alla scenografia, ai meccanismi, insomma ai prestigi ottici e acustici; ma in special modo alle arti del disegno; chè alla pittura chiede gli effetti della *composizione del quadro*, alla scultura gli effetti del *gruppo statuario;* all'una e all'altra la ginnastica bellezza degli atteggiamenti e delle movenze, e sopratutto l'espressione del gesto e della fisonomia.

Ognun vede che la composizione di un dramma con tali mezzi dimanda non pure un poeta, ma un artista compiuto. Anche di questa forma drammatica possiamo far risalire l'origine ai Greci e ai Romani e trovare tracce nei misteri religiosi. Ma dovendoci restringere a dire del dramma coreomimico, come oggi lo intendiamo, non possiamo rimontare più indietro del napoletano Tiberio Fiorelli, il famigerato *Scaramuccia* (1608-1696), che ne suggerì primo l'esempio, e dei noti *balletti*, che egli portò d'Italia in Francia al tempo di Maria De-Medici e di Luigi XIII. Questi *balletti*, che sotto Luigi XIV ebbero nome di *ballets du roi*, dovevano contenere digià un movimento drammatico, se ne fu data la direzione al gran Molière. Poi Quinault e Lulli ne composero uno, che chiamarono *balletto-pantomima*, e s'intitolò le *Feste di Bacco e di Amore*. In seguito Giorgio Noverre (1727-1807) perfezionò il *balletto-pantomima* portandolo alla forma ch'esso oggi ha; di Noverre destarono una specie di entusiasmo la *Toilette de Vénus, Le jugement de Pâris, Psyché, Les noces de Thètis, etc.* Gli tenne dietro Gabriele Gardel (1758-1840) con maggiore fecondità, ma con genio minore, e introdusse il dramma

romantico e la commedia nella coreomimica francese, con *Paul et Virginie* e *La Servante justifiée,* due dei suoi molti lavori.

Ma i migliori coreografi ebbe Italia; bastino questi due nomi: Salvatore Viganò (1769-1821) che esordì nel nuovo genere di dramma come Eschilo, col *Prometeo*, l'esito del quale alla Scala fu il più strepitoso che abbia registrato Tersicore — Giuseppe Rota (1822-1865),

« Che sopra gli altri com' aquila vola. »

Vero genio riformatore della coreomimica, alla gesticolazione *convenzionale* sostituì il gesto *spontaneo*, e fu da tutti compreso; trovò il vero dramma coreomimico, cercandolo negli avvenimenti, nelle passioni, nelle *situazioni*, che non abbisognano di parola per essere evidenti; alla monotona e compassata *danza accademica* sostituì i ballabili esteticamente appropriati al soggetto, surrogando le *evoluzioni* delle masse al *passo* di scuola. I *Balli* di Rota sono vere tragedie, veri drammi; essi non parlano alla sensualità, ma al cuore, alla mente; essi vi commuovono, vi fanno pensare. Rota con un *Ballo* ha fatto la sua parte di rivoluzione italiana; col ballo *Bianchi e Neri*.

I titoli soli de' suoi capolavori provano con che sottile accorgimento sapeva scegliere temi facili ad esprimere col solo gesto *spontaneo*, nei quali anzi, anche nel vero, il silenzio stesso sarebbe stato non pure naturale ma significativo: pensate a questi titoli: *Bianchi e Neri* — *Il Giuocatore* — *Cleopatra* — *Velleda* — *Il Conte di Monte-Cristo* — ecc.

Il Ballo contribuì come l'Opera, a modificare l'architettura dei teatri, accrescendone la vastità.

Dell'avvenire del *Ballo* non osiam fare alcun pronostico — Faremo un augurio — Che ripigli la gentile castigatezza dell'arte; e officio d'arte ripigli, sdegnando quel basso, a cui lo hanno tratto, di solleticare la sensualità: veramente si direbbe che il *Ballo* oggimai non abbia più altra ragione tranne quella onde i rettori della veneta Repubblica riammisero nella città, chiamandole *benemerite*, le cortigiane.

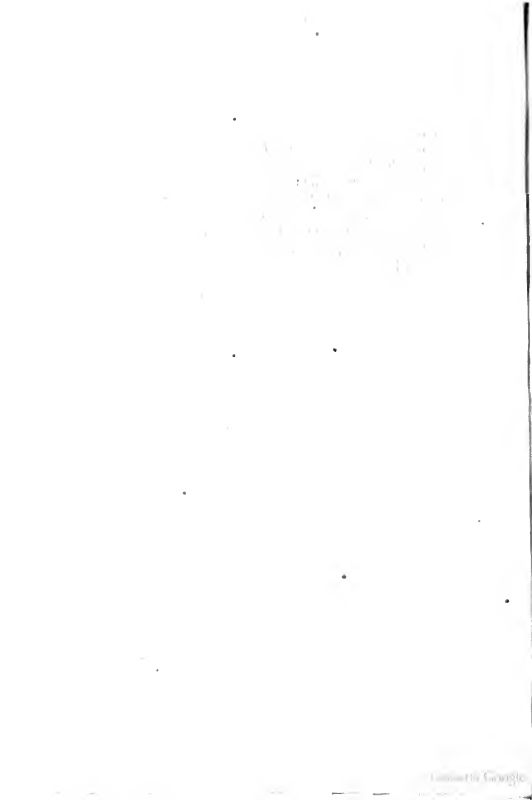
XXIV.

Lettore, il viaggio è finito.

Desidero che la bellezza dei paesi pei quali siamo così rapidamente passati abbia potuto recarti tanto diletto e desiderio, quanta noja potè per avventura recarti l'insufficienza del *cicerone*.

Ad ogni modo, poi, se la lettura di queste pagine ti avrà fatto capace della somma importanza della *Drammatica* rispetto alla vita dei popoli, mi terrò contento; imperciocchè avrò raggiunto lo scopo principale di questa prefazione e avrò servito all'intendimento del libro.

Milano, Marzo 1872.

P. Ferrari.

PARTE PRIMA

DELLE IMPRESE DI TEATRI E SPETTACOLI

CONSIDERATE

NEI LORO RAPPORTI COLLA PUBBLICA AUTORITÀ

CAPITOLO I.

Della licenza necessaria alle imprese.

SEZIONE I. — *Per quali spettacoli è necessaria la licenza.*

1. Necessità della previa autorizzazione.
2. Distinzione dei teatri ed altri spettacoli di pubblico divertimento.
3. L'insegnamento pubblico di un metodo destinato ad istruire nella pronunzia delle lingue scritte è un'impresa teatrale quando gli allievi si dedichino ad esercizj drammatici.
4. Nessuno può aprire teatri o spettacoli pubblici senza autorizzazione. — Disposizioni della Legge e del Regolamento di pubblica sicurezza.
5. La licenza è necessaria anche ai teatri e spettacoli nei quali il pubblico è ammesso gratuitamente.
6. Tassa della licenza.
7. Non si richiede la licenza pei teatri di società privata.
8. E neppure per la costruzione di una sala da spettacoli.
9. La licenza è personale all'Impresario. Rapporti fra il proprietario del teatro o della sala e l'Impresario.
10. Anche gli uffici pubblici di agenzia non possono essere stabiliti senza autorizzazione.

1. L'apertura e la gestione dei teatri, come la produzione di qualsiasi pubblico spettacolo, furono sempre oggetto di speciale sorveglianza per parte dell'autorità, in vista dei molti rapporti di generale interesse che vi si trovano legati. I relativi provvedimenti, per altro, sono più o meno restrittivi secondo i principj fondamentali dei governi da cui vengono applicati.

V' ha un ordine di rapporti ed interessi d'indole veramente pubblica e generale, che ogni buon governo dee necessariamente difendere e tutelare. Gli stabilimenti ai quali accorre ogni giorno una moltitudine di cittadini, avida d'emozioni e di novità sceniche, ed in cui il genere delle rappresentazioni così vivamente agisce sullo spirito, sui costumi e sul carattere di un popolo, devono necessariamente reclamare la sollecitudine di una saggia e prudente legislazione, sia per

ciò che concerne la moralità e sicurezza pubblica, come anche per quanto risguarda il decoro, i diritti e il migliore sviluppo dell'arte e della letteratura: e vedremo sotto questi diversi aspetti quali sieno le veglianti disposizioni della legge italiana.

Notiamo, intanto, che chiunque voglia esercitare in un Comune, anche temporariamente, qualche professione o mestiere che intenda al pubblico trattenimento, deve, in forza dell'art. 32 della legge 20 marzo 1865, provvedersi di apposita *licenza* dell'autorità di pubblica sicurezza.

Quanto, poi, agli altri argomenti d'interesse puramente privato, quali sarebbero le troppo arrischiate concorrenze, e il previo esame delle utili probabilità di un'impresa, e il controllo dei mezzi pecuniarj degli imprenditori, i quali si abbandonano spesso a mal calcolate speculazioni, traendo anche seco la rovina di troppo credule sicurtà o cointeressenze, — questi oggetti non dovevano entrare nelle preoccupazioni d'una legislazione, che proclamava la libertà delle industrie e dei commerci, e che non avrebbe potuto direttamente provvedervi senza violare questo stesso principio. Era, quindi, necessario rimettere completamente alla prudente cautela dei privati proprietarj di teatri, agli artisti, alle direzioni teatrali ed a tutti coloro che ponno avere un interesse nella riuscita di un'impresa, di garantire con particolari stipulazioni la sicurezza dei rispettivi diritti, l'adempimento degli obblighi corrispondenti (Vedi n. 13).

2. Oltre alle imprese conosciute sotto la denominazione di teatro, vi sono altre specie di professioni ed industrie, le quali pure hanno d'uopo di *licenza*, e sono contemplate dalla legge: tali sono quelle di saltimbanco, suonatore o cantante ambulante e simili, le pubbliche esposizioni di *rarità*, *persone*, *animali*, *gabinetti ottici*, o qualunque altro oggetto di curiosità, feste da ballo, fuochi d'artifizio e simili (1).

3. L'insegnamento pubblico di un metodo destinato ad ammaestrare nella pronuncia di tutte le lingue scritte fu giudicato dal Tribunale correzionale di Parigi essere un'impresa teatrale, e non potersi aprire senza autorizzazione, quando gli allievi si dedicano a *pubblici* esercizj drammatici in diverse lingue (2).

4. Nessuno, adunque, può aprire teatri a pubblico spettacolo o dare qualsiasi divertimento in luogo pubblico senza autorizzazione superiore: e le principali disposizioni relative sono contenute nella Legge

(1) Art. 32-34, 57-63 e 122 della legge 20 marzo 1865 sull'ordinamento della pubblica sicurezza.
(2) *Gaz. des Tribunaux*, 31 agosto e 1 settembre 1829.

sull'ordinamento della pubblica sicurezza in data 20 marzo, e nel relativo Regolamento 18 maggio 1865. La citata Legge poi dichiara (art. 122) che cessarono d'aver vigore in Italia ogni altra legge o regolamento nelle materie contemplate da essa: rimanendo solo efficace il Regolamento di polizia 20 giugno 1853 vigente nelle provincie toscane fino a che non sia esteso anche a quelle il Codice penale, e nelle parti soltanto in cui non sia contrario alla Legge medesima 20 marzo 1865.

A maggior comodo dei lettori riferiamo qui testualmente le disposizioni della Legge e del Regolamento sulla pubblica sicurezza, che riflettono direttamente i pubblici spettacoli.

Legge 20 marzo 1865 sulla sicurezza pubblica.

TITOLO II, CAPO I. — DISPOSIZIONI PER L'ORDINE PUBBLICO.

SEZIONE III. — *Degli spettacoli e trattenimenti pubblici.*

Art. 32. Chiunque voglia esercitare in un comune, anche temporariamente, una delle professioni o mestieri intesi al pubblico trattenimento, ovvero esporre alla pubblica vista *rarità, persone, animali, gabinetti ottici* o qualunque altro oggetto di curiosità, dovrà provvedersi di apposita licenza dell'autorità locale di pubblica sicurezza.

Per le rappresentazioni teatrali sono stabilite norme speciali nell'interesse della moralità e dell'ordine pubblico.

Art. 33. Nei regolamenti decretati dai prefetti e nei manifesti dell'autorità locale di sicurezza pubblica relativi ai teatri, agli spettacoli e trattenimenti pubblici, si possono comminare pene di polizia, l'espulsione dal locale ed anche l'immediato arresto dei contravventori.

Art. 34. Nessuno può portare la maschera in luogo pubblico od aperto al pubblico, se non nei tempi e in conformità delle prescrizioni stabilite dall'autorità di pubblica sicurezza.

SEZIONE VII. — *Delle professioni e dei traffici ambulanti.*

Art. 57. Per l'esercizio del mestiere ambulante di saltimbanco, ciarlatano, suonatore o cantante, non che per vendere o distribuire sulle piazze o per le vie candelette, scapulari ed immagini, od anche per farla da intromettitore ambulante, da barcajuolo pel trasporto dei passeggeri, da servitore, cocchiere o facchino di piazza, deve l'esercente farsi inscrivere annualmente in apposito registro tenuto dall'autorità politica locale, la quale gli rilascerà certificato della fatta iscrizione.

Questo certificato deve essere munito del *visto* dell'autorità politica del Circondario, a cui verrà trasmesso dall'autorità locale ogni qualvolta l'esercente ne faccia richiesta.

Art. 58. L'iscrizione nel registro ed il *visto* dall'autorità superiore saranno ricusati se il richiedente non è persona di buona condotta.

Art. 59. L'autorità locale di sicurezza pubblica, in occasione di feste o fiere, può accordare concessioni temporarie non soggette al *visto*.

Tali concessioni:

1.° Sono soltanto valide nel territorio del Comune.

2.° Non possono eccedere il termine di giorni otto.

Art. 60. La licenza per coloro che non appartengono allo Stato deve essere accordata per iscritto dall'autorità politica del Circondario.

In occasione di fiere però, e di mercati nei luoghi che distano non più di quindici chilometri dai confini dello Stato, può essere accordata anche dall'autorità locale di sicurezza pubblica.

Art. 61. Le iscrizioni e le licenze sono valide per un anno. Tuttavia, per causa di pubblico interesse ed ogni qualvolta l'esercente ne abusi, l'autorità che concedeva può sempre, anche nel corso dell'anno, rivocare l'accordata facoltà.

Art. 62. È dovere dell'esercente di presentare il certificato d'iscrizione o la licenza a semplice richiesta degli ufficiali ed agenti di sicurezza pubblica.

Ove ricusi, sarà tosto tradotto innanzi all'autorità di pubblica sicurezza, la quale entro 24 ore lo restituirà alla libertà, se non trattasi che di rifiuto di esibizione del certificato o della licenza. Se invece risulti che l'esercente era sprovvisto di licenza o di certificato, ovvero che esibiva il certificato o la licenza d'altri, in tal caso esso esercente e quegli che rimettevagli il proprio certificato o licenza saranno deferiti all'autorità giudiziaria per essere sottoposti a procedimento.

Art. 63. Nessuno degli esercenti professioni o negozj ambulanti potrà tenere presso di sè individui minori d'anni diciotto, amenochè giustifichi d'aver ottenuto il consentimento scritto di chi eserciti su di essi la patria podestà o tutela, vidimato dall'autorità locale di pubblica sicurezza, ed in loro mancanza dall'autorità medesima.

Quando e finchè questa giustificazione non venga fatta, questi minori saranno restituiti ai loro genitori o tutori, o ricoverati in conformità del disposto dell'articolo 103.

Nonostante la prova di questo consenso, e di qualsiasi patto, è data facoltà all'autorità di sicurezza pubblica di separare i minori medesimi dagli esercenti suddetti cui siano stati consegnati, quando l'autorità medesima riconosca che costoro li sottopongono a mali trattamenti o che abusano delle loro persone; ed ove non vi sia altro mezzo di provvedere ai loro bisogni, li ricondurrà ai parenti o tutori.

Art. 64. Non è lecito di stabilire uffici pubblici di agenzia, di corrispondenza, di copisteria, di prestiti sopra pegno, nè di esercitare il mestiere di sensale dei monti di pietà, senza averne fatta la dichiarazione in iscritto ed ottenuto l'assenso dall'autorità politica del Circondario, la quale potrà dare speciali prescrizioni nell'interesse pubblico.

Contro il rifiuto dell'assenso si ha ricorso al prefetto.

TITOLO III. — Delle pene.

Art. 113. Sono punite con pene di polizia e col carcere estensibile a tre mesi le contravvenzioni agli articoli 31, 34, 35, 50, 57, 77, 79, 84, 91, 92, 93, 100.

Art. 114. Sono punite colla pena del carcere non minore di un mese nè maggiore di un anno le trasgressioni agli articoli 29, 30, 51, 75, 76, 80.

Art. 115. Nelle sentenze di condanna per le trasgressioni agli articoli 29 e 30, verrà sempre pronunziata la confisca delle armi e delle munizioni.

Art. 116. Quando l'esercente stabilimenti d'alberghi, trattorie, osterie, locande, caffè, bagni, case di giuoco ed altri simili venga condannato a pena maggiore di tre mesi di carcere, l'autorità giudiziaria colla stessa sentenza potrà pronunziare, secondo la gravità dei casi, la sospensione o l'interdizione dall'esercizio dello stabilimento. La stessa pena potrà infliggersi a colui che per la seconda volta, nel periodo di un anno, viene condannato per contravvenzione alle norme relative al suo esercizio.

Art. 117. Le contravvenzioni alla presente legge per le quali non è espressamente stabilita una pena, saranno punite con pene di polizia.

La recidiva potrà essere punita anche col carcere.

Art. 118. Le pene comminate dalla presente legge non escludono l'applicazione delle maggiori pene stabilite dal Codice penale o da altre leggi.

TITOLO IV. — Disposizioni transitorie.

Art. 122. Cesseranno colla promulgazione della presente di aver vigore tutti i testi della legge 13 novembre 1859 sinora pubblicati, e così pure ogni altra legge o regolamento in tutte le materie contemplate nella presente legge.

Continuerà però ad avere nelle provincie toscane forza di legge il Regolamento di polizia punitiva 20 giugno 1853 in tutte le parti nelle quali non è contrario a questa legge, e sino a che non sia esteso anche alla Toscana il Codice penale.

Intervento dell'autorità di pubblica sicurezza nei teatri o luoghi di pubblico spettacolo. Ingresso libero agli ufficiali di pubblica sicurezza comandati.

Art. 36. L'autorità di sicurezza pubblica interviene nei teatri e nei luoghi di pubblico spettacolo e può dare le disposizioni occorrenti nell'interesse dell'ordine pubblico.

Hanno anche libero ingresso nei teatri e nei luoghi di spettacolo pubblico gli ufficiali di pubblica sicurezza comandati di servizio.

Palco o luogo riservato per gli ufficiali di pubblica sicurezza oltre al palco ad uso del prefetto o sotto-prefetto.

Art. 37. Oltre al palco che deve essere assegnato al prefetto o sotto-prefetto, ve ne sarà un altro ad uso degli ufficiali di pubblica sicurezza comandati di servizio.

Quando non si tratti di teatro propriamente detto, o di teatro costrutto senza palchi, o del quale i palchi siano tutti di privata proprietà e non disponibili, agli ufficiali di pubblica sicurezza compete in teatro un posto riservato e distinto e tale da lasciar loro piena libertà d'azione.

Il palco, od il posto come sopra, ad uso degli ufficiali di pubblica sicurezza, deve essere somministrato a cura di colui che fa la domanda della licenza per pubblico trattenimento.

La licenza s'intende sempre vincolata a quest'obbligo, qualunque sia per essere lo spettacolo, trattenimento, o pubblico divertimento che abbia luogo in teatro.

Facoltà all'autorità di pubblica sicurezza in casi di disordini in teatro o luogo pubblico.

Art. 38. In casi di gravi disordini, o di tumulto, l'autorità di pubblica sicurezza può sospendere ed anche far cessare le rappresentazioni e far sgombrare il teatro, o luogo pubblico, e se il disordine procede da colpa di colui che dà lo spettacolo od il divertimento, per inadempimento delle sue promesse, l'autorità di pubblica sicurezza può anche provvedere per la restituzione, secondo le circostanze, del prezzo di entrata.

I regolamenti delle direzioni teatrali pel servizio interno dei teatri devono essere decretati dal prefetto.

Art. 39. Nei luoghi ove sono costituite direzioni teatrali, i loro regolamenti per il servizio interno del teatro devono sempre essere decretati dal prefetto.

Affissione permanente in luogo visibile dei regolamenti relativi ai teatri, spettacoli e trattenimenti pubblici.

Art. 40. I regolamenti e manifesti, di cui è parola nell'art. 33 della legge, devono costantemente tenersi affissi in luogo visibile in ciascun teatro, o luogo di spettacolo o trattenimento pubblico.

Quando competa l'ingresso gratuito nei teatri e luoghi di spettacolo pubblico agli ufficiali e bassi ufficiali dei reali carabinieri.

Art. 41. Agli ufficiali e bassi ufficiali dei carabinieri reali compete l'ingresso gratuito nei teatri e luoghi di spettacolo pubblico nei comuni sui quali si estendono le loro funzioni.

Tale facoltà è riservata esclusivamente all'ufficiale più elevato in grado nel luogo, al comandante la compagnia da cui dipende la luogotenenza direttà, al comandante la stessa luogotenenza ed al comandante la stazione locale.

Si designa l'autorità cui spetta autorizzare l'uso della maschera in luogo pubblico.

Art. 42. Sotto nome di autorità di pubblica sicurezza, della quale è parola nell'art. 34 della legge, vuolsi intendere il funzionario locale superiore.

Le disposizioni relative all'uso delle maschere debbono essere in tempo opportuno portate a cognizione del pubblico.

Istanze per riparazione di determinazioni a riguardo di domande di permissione.

Art. 45. Le istanze volte al prefetto per riparazione della determinazione dell'autorità di pubblica sicurezza del Circondario, eccetto nel caso di riconosciuta urgenza, devono essere sempre dal prefetto comunicate ad esse autorità di pubblica sicurezza del Circondario per le sue osservazioni.

Art. 46. Appena ricevute queste osservazioni il prefetto pronunzia sulla fatta istanza, e, sia che confermi o modifichi il denunziato provvedimento, trasmette le sue determinazioni all'autorità di pubblica sicurezza del Circondario per l'immediata loro esecuzione.

Art. 47. I reclami al Ministero dell'Interno contro decisioni dei prefetti colle quali sia accordata o negata la licenza d'un esercizio pubblico, non ne sospendono l'esecuzione.

Le cagioni per dare o negare le licenze devono unicamente essere desunte da considerazioni di sicurezza e moralità pubblica.

5. Nell'esigere la previa autorizzazione, la legge non distingue se l'ingresso al teatro o luogo di spettacolo sia gratuito, o porti obbligo di pagamento: la licenza è sempre necessaria quando gli spettacoli sono pubblici. Per questo solo titolo vengono sottoposti alla dipendenza dell'autorità, sia per riguardo all'influenza che ponno esercitare sui costumi, sia specialmente per l'ordine e la sicurezza ch'essa deve mantenere e tutelare in ogni luogo di pubblica riunione.

6. Oltre alla tassa del dieci per cento sul prodotto lordo quotidiano delle rappresentazioni teatrali, a norma della legge 19 luglio 1868, n. 4480, di cui parleremo al Capitolo II, e che andò in vigore col 1 gennajo 1869, col 1 settembre 1868 fu attivata per le licenze la seguente tassa portata dalla legge 26 luglio 1868 per la unificazione delle tasse sulle concessioni governative:

Il permesso di aprire un teatro per un corso di rappresentazioni non minore di venti, viene rilasciato in ordine all'art. 35 del Regolamento approvato con decreto reale del 18 maggio 1865, n. 2336:

Pei teatri di 1.° ordine, colla tassa di L. 100 (1).
» » 2.° » » » » 50 (2).
» » 3.° » » » » 20 (3).

Queste tasse sono ridotte della metà allorquando il numero delle rappresentazioni sia minore di venti e maggiore di cinque.

Il permesso, come sopra, per un corso di rappresentazioni non maggiore di cinque, viene rilasciato:

Pei teatri di 1.° ordine, colla tassa di L. 20.
» » 2.° » » » » 10
» » 3.° » » » » 5.

(1) Sono di primo ordine: la *Scala* di Milano, il *S. Carlo* di Napoli, il *Comunale* di Bologna (nella stagione d'autunno), la *Pergola* di Firenze, il *Carlo Felice* di Genova, il *Bellini* di Palermo, il *Comunale* di Reggio d'Emilia (nella stagione della fiera), il *Regio* di Torino, la *Fenice* di Venezia.

(2) Sono di secondo ordine: il *Comunale* di Alessandria, le *Muse* di Ancona, il *Vintrolio Basso* di Ascoli Piceno, l'*Alfieri* d'Asti, il *Rieciardi* di Bergamo, il *Comunale* di Bologna (tranne la stagione d'autunno), il teatro *del Corso* di Bologna, il teatro *Grande* di Brescia, il *Comunale* di Catania, il *Comunale* di Cesena, il *Concordia* di Cremona, il *Municipale* di Ferrara, il *Nicolini*, il *Nuovo* e il *Pagliano* di Firenze, il *Comunale* di Forlì, l'*Andrea Doria* e il *Paganini* di Genova, gli *Avvalorati*, i *Floridi* e il *Rossini* di Livorno, il teatro *del Giglio* di Lucca, il *Comunale* di Lugo, il *Vittorio Emanuele* di Messina, la *Canobbiana*, il *Carcano*, e il *Re Vecchio*, di Milano, il *Comunale* di Modena, i *Fiorentini* e il *Fondo* di Napoli, il *Teatro Nuovo* di Padova, il *Santa Cecilia* di Palermo, il *Regio* di Parma, il *Civicó* di Perugia, il *Municipale* di Piacenza, il *Ravvivati* di Pisa, l'*Alighieri* di Ravenna, il *Comunale* di Reggio, d'Emilia (tranne il tempo della fiera), il *Vittorio Emanuele* di Rimini, il *Sociale* di Rovigo, il *Comunale* di Terni, il *Carignano*, lo *Scribe* e il *Vittorio Emanuele* di Torino, il *Sociale* di Treviso, il *Sociale* di Udine, il *San Benedetto* e l'*Apollo* di Venezia, il *Filarmonico* di Verona, l'*Eretenio* di Vicenza.

(3) Teatri di terzo ordine sono tutti gli altri non compresi nelle prime due categorie.

Tali sono le disposizioni che raccolgonsi ai nn. 36 e 37 della Tabella annessa alla precitata legge 26 luglio 1865. Aggiungeremo qualche altro cenno riguardo a questa tassa nel Capitolo seguente (V. n. 51 e seg.).

7. I teatri così detti di società, o di famiglia, che vengono eretti solo per divertimento di pochi amici o dilettanti, e nei quali il pubblico non ha accesso, sono dessi sottoposti alla necessità dell'autorizzazione?

No certamente. Le disposizioni di legge sopra riferite (art. 35 Regol. p. 6), appunto perchè dirette alla tutela della *pubblica sicurezza*, evidentemente non riguardano che i teatri e spettacoli ai quali è ammesso il pubblico, sia poi che ciò avvenga gratuitamente o mediante pagamento; ma non quelli che si tengono in case private ed ai quali non si può accedere senza invito. Perocchè, quando le rappresentazioni non devono essere pubbliche, ed in realtà non lo sono allorchè vengono a concentrarsi nell'interno di una famiglia, sfuggono all'azione dell'autorità. Questa è d'altronde la conseguenza del principio generale su cui posa essenzialmente il diritto di polizia: diritto, che non si esercita giammai se non pel pubblico interesse e sui luoghi pubblici, che non protegge se non dati questi estremi, dacchè verrebbe a degenerare in odiosa oppressione ove potesse oltrepassare le soglie del privato domicilio: e una contraria interpretazione sarebbe lesiva del diritto di riunione, garantito dall'art. 32 dello Statuto fondamentale del regno.

Anche il Consiglio di Stato e la giurisprudenza, poi, ci apprendono come non siano mai stati colpiti dalle sanzioni di legge i concerti, i giuochi, le feste che possono darsi tra privati, nel circolo delle loro conoscenze, dei parenti o degli amici (1).

(1) V. Giornale *La Legge*, 1869 P. Amm., n. 5, 6. Così il Consiglio di Stato col parere 26 gennajo 1868: Considerato che l'art. 35 del Regol. si riferisce e non è che l'esplicazione delle norme accennate nell'alinea dell'art. 32 della legge di P. S., il quale articolo fa parte della Sez. III, che tratta *degli spettacoli e trattenimenti pubblici*. — Che anche nell'art. 35 e seg. si parla di teatri e luoghi aperti al pubblico: — Che un teatro privato non aperto al pubblico è da riguardarsi come qualsiasi casa di un cittadino, nella quale si possono dare rappresentazioni accademiche, feste da ballo a contribuzione o ad invito, senza bisogno di permesso dell'autorità politica locale; — Che codesta ingerenza preventiva dell'autorità medesima, secondo i principj del nostro diritto costituzionale e della legge di pubblica sicurezza, si esercita esclusivamente nell'interesse dell'ordine pubblico e quando il pubblico può prender parte alla riunione, e non si potrebbe estendere a riunioni per quanto numerose esse sieno, ma alle quali non ha diritto di entrare qualsiasi cittadino, senza andare incontro nell'attuale stato della legislazione all'art. 32 dello Statuto, salvi i provvedimenti dalla legge permessi in caso di reati; — Che per la stessa ragione neanco si può sottoporre a licenza preventiva la produzione da rappresentarsi in teatro privato avanti persone invitate, perchè il n. 2 dell'art. 35 è evidente riguardare le rappresentazioni e declamazioni in un teatro od altri luoghi aperti al pubblico; —

8. Così pure nessuna legge proibisce di costruire senza autorizzazione nuove sale da spettacolo: sicchè deve essere lecito a chiunque, salva l'osservanza delle discipline locali in materia edilizia, di erigere un teatro od una sala a pubblico servizio: solo che, prima di farne uso, il proprietario dovrà ottenere la licenza. Ma, in generale, sta la presunzione che egli sia per fare della cosa propria, anche nel suo interesse, non altro che un uso dalla legge permesso.

E in conformità di tali principj fu giudicato che la società stabilita fra alcune persone per la costruzione di un teatro per commedie, opere in musica, balli e simili altri trattenimenti e per tutt'altro che dai socj si stimerà di fare in detto locale, non può reputarsi impresa di spettacoli pubblici (1).

9. L'autorizzazione voluta dalla legge è d'ordine pubblico e di sua natura personale all'impresario.

Quella che il proprietario della sala o del teatro avesse ottenuto dall'autorità comunale per la costruzione, non varrebbe a supplirvi. Tale autorizzazione è relativa soltanto alle condizioni della località e solidità, emana dall'autorità amministrativa, ed è determinata puramente da considerazioni di decoro edilizio, mentre che l'altra deve essere speciale al genere di spettacolo, ed avere anche riguardo alle condizioni personali dell'impresario.

Allorchè venne concessa l'autorizzazione ad un impresario per lo stabilimento di una gestione teatrale in un determinato locale, questa autorizzazione costituisce non solamente la garanzia dell'impresario, ma ben anche quella del proprietario della sala, ove la sala appartenga ad un terzo. Questi non ha bisogno di una distinta autorizzazione. L'atto amministrativo che permette all'appaltatore di aprire il locale, virtualmente concede al proprietario la facoltà di lasciarlo aprire.

Se, al contrario, senza autorizzazione precedente, l'impresario stabilisce il suo teatro nella sala di un terzo, col consenso di questo, una

Che riesce quindi ozioso l'esame se le parole *a pagamento* o *di solo invito*, si estendano anche alle rappresentazioni accademiche; — Pronunciava che l'art. 35 del Reg. di P. S. non è applicabile all'apertura di teatri di proprieta privata a porte chiuse per rappresentazioni ad invito.

Quanto alla giurisprudenza francese, vedi *Arresto dello Corte di Parigi*, App. corr. (*Gaz. des Trib.*, 28 ottobre). La Corte dichiara che il sig. Doyen non aveva commesso alcun delitto facendo rappresentare in sua casa e per suo trattenimento, senza vendere alcun biglietto, delle produzioni teatrali, la cui rappresentazione non era annunciata nè da avvisi, nè da giornali.

Un giudicato del Tribunale correzionale di Parigi, 12 marzo 1830 (*Gazz. des Trib.*, 6 e 13 marzo), assolse il sig. Thierry, ritenuto che non era provato come un *pubblico* fosse stato ammesso in sua casa nè gratuitamente, nè verso pagamento. V. LACAN e PAULMIER, *Legisl. et jurisp. des Théâtres*, T. I, n. 7.

(1) V. Sentenza della Corte d'Appello in Parma, 7 aprile 1864, nel *Monitore dei Tribunali*, di Milano 1864, p. 395, e che da noi si riporta nella Parte II di quest'opera.

stessa responsabilità pesa sull'uno come sull'altro. Il proprietario, il quale permette di aprire un teatro in casa propria, che vi lascia accedere il pubblico, senza che il teatro sia stato autorizzato, coopera alla contravvenzione dalla legge punita. Egli concorre coll'impresario a stabilire un teatro probito; l'uno fornisce il proprio locale, l'altro gli attori; entrambi sono perciò colpiti, per lo stesso titolo, dai divieti e dalle penalità che la legge pronuncia.

Così fu giudicato sotto l'impero della legge del 1835, da un decreto della Corte di Cassazione francese del 22 luglio 1837 (1), con questi motivi: « Ritenuto, che il sig. Jourdan facendo rappresentare o locando a dilettanti la sua sala, perchè ivi si rappresentasse la commedia, senza essersi munito di un'autorizzazione del prefetto, si è posto in contravvenzione alla legge del 9 settembre 1835, contravvenzione colpita da pene correzionali. »

I proprietari quindi che affittano sale per pubbliche rappresentazioni, abbiano cura, anzitutto, di verificare se l'autorizzazione dalla legge richiesta sia stata ottenuta. È loro obbligo; fino a che sia questa pienamente giustificata, di rifiutare la locazione della sala, o di impedire che si dia corso alle rappresentazioni.

10. Giusta l'art. 64 della Legge di pubblica sicurezza (Vedi a pag. 5), anche gli uffici pubblici di agenzie teatrali non possono essere stabiliti se prima non se ne sia fatta dichiarazione in iscritto ed ottenuto l'assenso dall'autorità politica del Circondario, la quale può dare speciali prescrizioni nell'interesse pubblico.

(1) *Gaz. des Tribun.* 30 luglio, e *le Droit*, 4 agosto 1837.

SEZIONE II. — *Norme pel rilascio della licenza.*

11. L'impresario che vuol aprire un teatro, o dare qualsiasi pubblico trattenimento dee rivolgersi all'autorità locale di pubblica sicurezza, facendo conoscere il genere di rappresentazioni che si propone di dare e il locale in cui vuole stabilirsi.

L'autorità comunale non può ingerirsi in alcun modo su quanto riguarda l'apertura dei teatri, a meno che si tratti di teatri di proprietà comunale, o per servizio da prestarsi da' pompieri o da altri agenti del Comune e che dall'impresario fossero richiesti o dall'autorità di P. S. ordinati, nel quale caso può darsi luogo a particolare convenzione per l'uso del teatro, o a retribuzioni per i servigi prestati o da prestarsi (1).

L'autorità competente a rilasciare la licenza deve, anzitutto, verificare se non v'abbiano ostacoli all'autorizzazione dell'impresa, avuto riguardo ai precedenti personali del richiedente, se la costruzione della sala si trovi in condizione tranquillante per la sicurezza pubblica e pel servizio di un teatro, al quale uopo sentirà il parère degli uffici del Genio civile ove se ne trovino in luogo, o di altri esperti da delegarsi all'uopo.

Essa deve fare su ciascuno di questi punti le più accurate indagini, concedere l'autorizzazione, se ostacolo non emerga, ed imporre alle nuove imprese quelle obbligazioni che possono essere indicate

(1) Parere del Consiglio di Stato, in data 21 luglio 1866.

come necessarie nell'interesse generale. Ma la legge non permette che l'autorità abbia ad investigare se le condizioni del Comune, o la esistenza in luogo di altri consimili stabilimenti renderanno più o meno utile la nuova impresa. Libera concorrenza tanto per gli autori, come per gli attori e gli impresarj è la massima fondamentale della legislazione italiana; non vi debb'essere il privilegio esclusivo di dilettare, come non v'è per esercitare un'altra industria od arte qualsiasi. In generale, però, nel concedere qualunque licenza per mestieri o professioni intese al pubblico trattenimento, l'autorità locale deve curare che non si espongano oggetti che offendano il pudore o il costume, ovvero che destino ribrezzo o spavento; deve parimenti vegliare, che non si abusi dell'altrui credulità, e che non ridondi, specialmente dalle esposizioni di animali selvaggi o feroci, pericolo per la sicurezza delle persone, esigendo in questi casi le occorrenti cautele (1).

12. La concessione per l'esercizio di pubblici spettacoli, dicemmo, è rilasciata dall'autorità di pubblica sicurezza; e nei piccoli comuni in cui non siavi codesto ufficio, esso è per legge demandato al sindaco, ed a lui spetta accordare le licenze.

Una autorizzazione che fosse emanata da funzionario incompetente equivarrebbe a mancanza di autorizzazione: così dove trovasi ufficio di questura, non basta l'adesione prestata dagli uffici municipali (V. n. 11).

13. Tanto le domande di autorizzazione, come la licenza relativa, devono determinare anche il genere di spettacolo a cui si riferiscono. E nell'istessa guisa che l'autorizzazione data ad un impresario per l'apertura del suo teatro non gli attribuisce un diritto esclusivo e non gli permette di opporsi, in via contenziosa, a che simili autorizzazioni vengano concedute ad altri teatri, l'impresario che fu autorizzato a far valere un genere, non può impedire all'autorità di estenderne ad altri la concessione. E questa poi non ha nemmeno, per legge, facoltà di negare l'autorizzazione a diversi instanti, che contemporaneamente la chiedessero per lo stesso luogo e per lo stesso genere. Quantunque ciò possa apparire soverchio ai bisogni della popolazione, e far temere la rovina dell'una o dell'altra impresa, l'autorità politica non dee per massima intervenire coattivamente in questi rapporti d'interesse privato; e se può essere nelle sue attribuzioni di consigliare mal avvisati speculatori a non cimentarsi in operazioni arrischiate, questi argomenti non basterebbero a legittimare da parte sua il rifiuto della li-

(1) Art. 33 Regolamento 18 maggio 1865 sulla pubblica sicurezza. V. pag. 6.

cenza, quando il richiedente non presentasse in linea di condotta, pe' suoi precedenti, un fondato motivo di diffidenza o censura (1).

Parimenti, dalla facoltà d'accordare o negare la licenza non può argomentarsi che sia nelle attribuzioni delle autorità di pubblica sicurezza lo esigere che l'impresario giustifichi i mezzi che possiede per far fronte ai proprj impegni: ciò sarebbe contrario al principio della libertà dei commerci e delle industrie, al progresso delle istituzioni sociali. Codeste imprese sono incontrastabilmente speculazioni commerciali, a cui più che la potenza economica, occorre la pratica, il senso dell'arte e un cotale accorgimento nello indovinare e usufruttare le tendenze e il gusto pubblico.

Accade pur troppo talvolta che le imprese manchino ai loro impegni, sia verso il pubblico, sia verso gli artisti o fornitori: ma non v'è ragione di pretendere dall'autorità una tutela preventiva contro questa specie di commercianti, che nessuno penserebbe di domandare contro qualsiasi altro negoziante od esercente. La guarentigia degli obblighi contrattuali è materia che deve rimettersi interamente alle parti contraenti: e diffatti vediamo oggimai quasi universale la pratica nelle direzioni teatrali di esigere, per le imprese di qualche rilievo, la prestazione di idonea sicurtà sia in denaro, sia in rendite, od in qualsiasi altro modo, per tutti gli obblighi dall'impresario assunti, oppure soltanto per una parte di essi. Quanto agli artisti, fornitori e simili, vi provvedono essi utilmente collo stipulare il pagamento in rate anticipate, con clausole penali, riserve di rifiutare l'opera loro e simili.

Il legislatore, infatti, sanzionò espressamente il principio che le ragioni per dare o negare la licenza debbano *unicamente* essere desunte da considerazioni di sicurezza e moralità pubblica (2).

14. Anche gli spettacoli di curiosità, quantunque non abbiano, in generale, la stessa importanza, non devono essere autorizzati senza attento esame. L'autorità deve farsi rendere conto del genere e delle

(1) Non taceremo, per altro, che un dispaccio ministeriale in data 4 maggio 1867, avrebbe dichiarato che: « La Legge ed il Regolamento di P. S. non determinano i casi speciali in cui convenga per ragioni di pubblico interesse negare la concessione di licenze per l'esercizio delle *professioni e traffici ambulanti*, imperocchè si è voluto evidentemente lasciare alla prudenza dell'autorità politica l'apprezzamento delle circostanze di fatto che possano consigliarne l'applicazione. E in caso speciale essendosi rilevato che nella città e provincia esisteva un gran numero di suonatori ambulanti, i quali assediavano gli esercizj pubblici, per modo, che era generale il lamento della popolazione, indignata per una questua importuna o vessatoria, il ministro dichiarò *sembrargli*, che, ove l'ufficio di P. S. riconosca nei fatti surreferiti una causa di pubblico interesse, si poteva per questo motivo negare al reclamante la facoltà di esercitare la professione di suonatore ambulante, benchè il medesimo fosse persona di buona condotta (V. *La Legge*, 1867, P. Amministr. p. 191). »

(2) Art. 47 del cit. Regolam. di pubb. sicurezza. V. pag. 8 in fine.

particolarità degli spettacoli pei quali l'autorizzazione viene richiesta: fare in modo che siano sempre osservati i regolamenti generali e locali: deve pure interdire in questi spettacoli tutto ciò che potrebbe offendere la pubblica costumatezza.

15. I musicisti girovaghi hanno oggimai perduto il prestigio dei tempi andati: un dì, questi baldi e liberi pellegrini dell'arte, aveano per sè i rotti sospiri delle vaghe castellane: due muse versavano con essi i loro tesori, quella della melodia e quella del verso, e più poetico suonava il loro nome: essi chiamavansi *trovatori, trovieri, menestrelli...*, ma ahimè! *tempora mutantur*, le muse divennero più aristocratiche e i menestrelli sono ora inseguiti dalla questura!

. Secondo l'art. 57 della legge di P. S. per esercitare il mestiere di saltimbanco, ciarlatano, cantante o suonatore ambulante debbe l'individuo farsi inscrivere in apposito registro, tenuto dall'autorità di P. S. locale, e riportare sul certificato, che questa gli rilascia della fatta inscrizione, il visto dell'autorità politica del Circondario. Una volta che l'esercente ha riportato questo *visto* sul suo certificato d'iscrizione, può liberamente aggirarsi di comune in comune ed esercitare il suo mestiere, senza aver d'uopo di speciale licenza dell'autorità di P. S. per ogni luogo di permanenza. Deve soltanto assoggettarsi ai regolamenti municipali in ciò che riguardi l'occupazione del suolo pubblico, ed ottenere, quando nei regolamenti stessi ne è fatta espressa condizione, la speciale licenza dell'autorità comunale per trattenersi sulle vie e sulle piazze (1).

16. Quantunque sia libero a ciascuno di aprire teatri o sale di trattenimento, pure ciò non può avvenire prima e senza che dalla competente autorità politica ne venga rilasciata la licenza necessaria: e le decisioni che su tale materia essa prende sono estranee sì all'autorità giudiziaria come al contenzioso amministrativo; nè ponno quindi venir impugnate innanzi qualsiasi autorità superiore in via contenziosa (2).

(1) Nota del Minist. interni, 20 sett. 1868; *Manuale di P. S.*, 1868, p. 200.

(2) AVVENTI, *Mentore Teatrale*, p. 19, § 31. — Anche il nostro Consiglio di Stato venne a dichiararsi in senso conforme col seguente decreto:

« Vista la nota del ministro guardasigilli del 19 febbrajo del corrente anno, colla quale si trasmette al presidente del Consiglio di Stato un decreto emesso dal prefetto della provincia di Firenze il dì 4 gennajo, che ha elevato conflitto di giurisdizione nella causa vertente fra l'impresario del teatro Nicolini, Cosimo Caiani e l'Accademia proprietaria del teatro medesimo ed il prefetto di Firenze; — Visti i decreti del presidente del Consiglio di Stato, in data 3 marzo, coi quali in ordine all'art. 31 del regolamento per l'esecuzione della legge sul Consiglio di Stato, si manda notificarsi il decreto prefettoriale alle parti interessate; — Visti gli atti della causa di rifazione di danni iniziata al Tribunale civile e correzionale di Firenze dall'impresario Caiani; — Vista la memoria del prefetto, in data 4 novembre 1866, colla quale si chiede al Tribunale civile predetto di dichiarare la propria incompetenza in ordine alla legge del 20

E non solo non è ammissibile in via contenziosa il reclamo contro la deliberazione che rifiutò la licenza: ma anche la domanda per

marzo 1865; — Vista la dichiarazione d'incompetenza emessa dal Tribunale con decreto proferito in camera di consiglio sulla requisitoria del procuratore del re; — Visto l'appello interposto nanti la Corte d'appello di Firenze dal Caiani e dall'Accademia; — Visto il decreto del prefetto, in data 4 gennajo 1867, col quale rileva conflitto di giurisdizione a termini dell'articolo 13 della legge del 20 novembre 1859; — Visto il decreto della Corte d'appello emesso in camera di consiglio e sulla requisitoria del Pubblico ministero il dì 9 gennajo successivo, col quale viene sospeso il giudizio; — Ritenuto in fatto; — Che Cosimo Caiani, impresario del teatro Nicolini, volendo incominciare un corso di recite nella stagione autunnale del 1866, in ossequio alle prescrizioni contenute negli articoli 36 e 37 del regolamento per l'esecuzione della legge sulla sicurezza pubblica, chiese alla Prefettura la licenza di aprire il teatro il 1.º di novembre; — Che il prefetto con nota del 22 ottobre rispose non poter concedere l'invocata licenza, perchè l'Accademia non aveva voluto soddisfare all'*obbligo impostole dalla vigente legislazione*, mettendo a disposizione del prefetto un palco *dei più distinti* come era stato domandato; — Che ai richiami del Caiani l'Accademia, tuttochè ritenesse mal fondate le pretensioni del prefetto, il quale avrebbe dovuto tenersi pago del palco al 3.º ordine, che la Prefettura aveva sempre avuto, pure per togliere l'ostacolo che si frapponeva all'apertura del teatro, autorizzò il Caiani a dare provvisoriamente al prefetto un palco di sua convenienza, con dichiarazione di non voler con questo pregiudicare ai suoi diritti; — Che l'impresario non tanto per esser rilevato indenne dei danni patiti per la ritardata licenza, quanto per assicurarsi che nelle successive stagioni teatrali non si rinnovasse per lo stesso motivo l'ostacolo all'apertura del teatro, chiamò in giudizio di rilevazione l'Accademia, ed in sussidio il prefetto, ove il Tribunale avesse dichiarato che l'Accademia era nel suo diritto ricusandosi di dare al prefetto un palco diverso da quello che aveva sempre avuto, e che però illegali ed esorbitanti fossero da ritenersi le sue pretese: — Che in questi termini fu contestata la lite innanzi il Tribunale civile e correzionale di Firenze, sebbene nel progresso degli atti della causa si volesse dedurre la rilevazione del danno piuttosto dal maggior valore del palco richiamato dal prefetto, che non dalla ritardata licenza ad aprire il teatro; — Su di che prescindendo affatto dall'azione dei danni intentata dall'impresario Caiani contro l'Accademia del teatro Nicolini, e limitando il suo esame all'azione sussidiaria intentata contro il prefetto di Firenze; — Ha considerato: — Che la vigilanza dell'autorità politica agli spettacoli è fatta necessaria dal bisogno di tutelare l'ordine e la morale pubblica, e che però la legge di pubblica sicurezza volle all'art. 32 che a norme specialissime fosse soggettata la disciplina delle rappresentazioni teatrali, le quali norme furono poi esplicate nel regolamento emanato per l'esecuzione di detta legge col decreto regio del 18 maggio 1865; — Che il detto regolamento agli art. 36 e 37, oltre a dare all'autorità un potere discrezionale nell'interesse dell'ordine pubblico, prescrive che al prefetto e sotto-prefetto deve essere assegnato un palco, ed un altro ad uso degli ufficiali di sicurezza comandati di servizio, quando la forma del teatro lo consenta; soggiungendo che la licenza delle rappresentazioni teatrali è sempre subordinata all'adempimento di quest'obbligo per parte di chi la domanda; — Che da queste disposizioni del citato regolamento, chiaro apparisce che *la concessione della licenza per l'apertura dei teatri è uno di quelli atti di pura amministrazione contro i quali è aperto ricorso in via gerarchica a termini dell'art. 3 della legge sul contenzioso amministrativo;* — Che per sostenere la competenza del Tribunale civile e la legittimità dell'azione del danno, fuor di ragione si allega dall'impresario Caiani l'art. 2 della citata legge sul contenzioso amministrativo, pretendendosi violato il diritto di proprietà per parte dell'autorità amministrativa, perchè l'impresario non aveva diritto ad ottenere la licenza di aprire il teatro in un dato giorno, e senza l'adempimento che l'autorità amministrativa si crede in facoltà di esigere; — Che però nè l'impresario poteva intentare l'azione sussidiaria del danno contro il prefetto, nè l'Accademia riversare sopra lui l'azione diretta contro di essa intentata, perchè nei termini in cui fu contestata la lite, ed a malgrado delle successive questioni sollevate dalle parti nel rispettivo interesse, la questione si risolve sempre negli effetti della negata licenza, la quale essendo un atto facoltativo dell'autorità amministrativa, non può produrre conseguenza di responsabilità civile da cui deriva l'azione del danno; — Che quanto alle eccezioni opposte alla procedura con la quale il conflitto venne eccitato, ed i Tribunali civili dichiararono la propria incompetenza e sospesero il giudizio, non si può sostenere che il Codice di procedura civile abbia abolito tutte le procedure

rifusione di danni che si volesse muovere contro il prefetto che abbia negata la licenza d'apertura di un teatro non è di competenza dell'autorità giudiziaria, perocchè la licenza essendo un atto rimesso al prudente arbitrio dell'autorità amministrativa, non può produrre conseguenza di responsabilità civile, da cui deriva l'azione di danno (V. n. 17).

È per altro ammesso il ricorso al prefetto, il quale, eccetto nel caso di riconosciuta urgenza, lo comunica all'autorità di sicurezza per le sue osservazioni: e dopo queste, pronuncia sulla fatta istanza, e, sia che confermi o modifichi la decisione di quella, trasmette le sue determinazioni alla medesima per l'immediata loro esecuzione.

Contro le decisioni del prefetto, si può reclamare al Ministero dell'Interno: ma questi reclami non ne sospendono l'esecuzione (1).

17. Anche la Corte d'Appello in Firenze colla sentenza 22 luglio 1868 (2) ebbe a stabilire alcuni principj, che essendo pienamente conformi ai canoni fondamentali del diritto amministrativo, ponno servire di norma nei casi congeneri. I regolamenti di polizia, è ivi detto, tanto generali, quanto particolari e municipali, hanno per oggetto, fra le altre cose, di regolare l'esercizio della libertà individuale e dei diritti di privata proprietà nell'interesse della salute, della sicurezza, dell'igiene e del decoro pubblico (Cod. civ., art. 436) (3).

Le concessioni gratuite che si accordano dalla pubblica amministrazione alle istanze dei privati, per fare ciò che dai regolamenti è vietato senza la licenza, hanno questi sostanziali caratteri, cioè: 1.° non sono contratti (4); 2.° sono revocabili secondo il prudente arbitrio del-

speciali, e così anche quella stabilita pei conflitti dalla legge del 20 novembre 1859, sia perchè appunto come speciale a certe materie queste procedure rimasero in vigore (Dispos. prelim. del Cod. civ., art. 5), sia perchè il Codice di procedura civile, sebbene disponga sui conflitti di giurisdizione, è manifesto che considera tutti i conflitti che possono sorgere fra i tribunali ordinarj; — Per questi motivi: — Dirimendo il conflitto elevato dal prefetto di Firenze, dichiara che la causa che ha dato luogo al conflitto, in quanto riguarda la rifazione dei danni che si vorrebbero esigere dal prefetto in seguito alla negata licenza di aprire il teatro, non è di competenza dell'autorità giudiziaria (Decreto del Consiglio di Stato in data del 26 giugno 1867, riferito nel Giornale *La Legge*, 1867, P. Amm., n. 40, p. 315). »

Tale e su questo punto anche la giurisprudenza francese. V. Ordin. 12 maggio 1862 (*Recueil des arr. du Cons.* tomo II, I.ª serie, pag. 271); 31 dicembre 1831 (ivi, tomo I, II.ª serie, pag. 492); 24 maggio 1833 (ivi, tomo III, II.ª serie, pag. 292, S. 34, 2. 304); decreto del Consiglio di Stato fr., 5 marzo 1852 (*Gaz. des Trib.* e *Le Droit*, 8 marzo).

(1) V. art. 45, 46, 47 del Regol. sulla P. S. a pag. 8.

(2) *Annali di Giurisp. ital.* 1868, Parte II, pag. 204.

(3) Demolombe, *Cours de Code civil, de la distinction des biens*, tom. V (edit. Bruxell.), n. 566, pag. 180 e n. 569; — Jousselin, *Des servitudes d'utilité pubblique;* — Compte, *De la propriété*, chap. XVIII; — Fiani, *Trattato della polizia* (Firenze, 1863, Tipografia Nazionale); — Henrion de Pansey, *Autorité judic.*, chap. LX; — Cormenin, *Droit amministratif*, tom. III, chap. XII.

(4) Ansaldo, *De commercio*, disc. 23, n. 10, 20, 21; — *Annali di Giurisprud. Tosc.*, 1856, 2, 1830 (Molinari e Saviozzi): e an. 1855, 2, 1843 (Dogana, Bazzecchi e Dini). Un munuscolo dato dal

l'amministrazione concedente (1); e 3.° si intendono date senza pregiudizio dei diritti dei terzi, ed a tutto rischio e pericolo del concessionario (2).

Non potendo da tali concessioni gratuite nascer vincoli obbligatorj per la pubblica amministrazione, non può questa essere tradotta in giudizio per causa delle medesime (3). Vedremo però più innanzi nn. 25, 26) fino a qual punto codesta massima debba ritenersi efficace.

18. La durata della concessione è determinata dalla licenza rilasciata dall'autorità di pubblica sicurezza. Può essere più o meno lunga secondo l'importanza delle spese dello stabilimento, secondo i bisogni dei luoghi, od altre circostanze lasciate all'arbitrio dell'autorità, non però maggiore di regola dei mesi tre (V. Circ. 1 maggio 1869 in fine, p. 57).

Anche la sede dell'impresa vuol essere notificata all'autorità, e questa viene fissata nello stesso atto di licenza. In tale rapporto essa vede di conciliare l'interesse della circolazione, in guisa che molti teatri non siano l'uno all'altro vicini in uno stesso quartiere, e che invece, se più d'uno ve ne sia, trovinsi distribuiti nei varj quartieri, in modo da riuscire comodamente accessibili e meglio soddisfare ai bisogni della popolazione.

Del rimanente, le licenze sono valide soltanto nel territorio del Comune, dalla cui autorità di pubblica sicurezza sono concesse (4). Salvo quanto si è avvertito in contrario al n. 15, riguardo agli esercenti di professioni ambulanti.

19. Anche le pubbliche feste da ballo in maschera non ponno essere date senza una speciale preventiva autorizzazione. La licenza di aprire un teatro non importa, per sè stessa, l'autorizzazione di darvi balli in maschera. Questi formano un genere di spettacolo affatto di-

concessionario per supplire alla spesa della concessione non fa divenire questa corrispettiva ed a titolo oneroso. — ANSALDO, *ubi supra*, n. 23; — *Tes. del For. Tosc.* tom. X, dec. 77; — *Annali suddetti*, 1855, 2, 1843.

(1) PRODDHON, *Du domaine pubblique*, n. 1167, tom. II. — DUFOUR, *Droit publ. et administratif*, n. 390 e seg. — PEREGRINO, *De jure fisci*, lib. I, tit. III, n. 20. — Rot. Rom., *In recent.*, parte III, dec. 2, n. 237; e par. IV, tom. III, n. 38 e 41. — Rot. Flor., *In florentina refectionis dannorum*, 11 septemb. 1798. — AV. SIMONELLI, § 24 (nelle *Recentior. flor.*, tom. II, dec. 21, n. 8). — *Annali di Giurisprud. Tosc.*, 1853, 2, 1852; e an. 1858, 1, 742.

(2) Leg. 2, § 10 e 16, Dig. *Ne quid in loco publ. vel itinere fiat* (43, 8). — PECCHIO, *De servitutibus*. cap. VIII, quest. 28, n. 2; e cap. IX, quaest. 10, n. 30, 33. — PRODDHON, *Du domaine publique*, n. 1105 e 1114. « *La concession n'est toujours faite que* salvo jure alieno, *et aux risques et perils de l'impetrant.* »

(3) PROUDHON, Op. cit., n. 107. — Decis. della Rota Florentina del 10 giugno 1823, in causa Comunità di Loro e Bindi, nel *Tes. del For. Tosc.*, tom. X, dec. 77. — Cassazione di Firenze, decis. del 21 settembre 1858, in causa Comunità di Firenze e Pignotti, *Annali di Giurisprud. Tosc.* 1858, 1, 742. — *Note degli Annali di Giurisprud. Ital.* 1868, pag. 204.

(4) Art. 32 del Regol. 18 maggio 1865, sulla P. S., pag. 6.

stinto dalle rappresentazioni comiche e melodrammatiche o coreografiche. La convenienza di esse non è a misurarsi dallo stesso punto di vista.

La legge, poi, dispone che, anche fuori dei teatri, nessuno può portare la maschera in luogo pubblico od aperto al pubblico, se non nei tempi e in conformità delle prescrizioni stabilite dall'autorità di pubblica sicurezza (1).

20. L'art. 35 del Regolamento di P. S., supplendo al silenzio serbato dalla legge, ha al num. 1 prescritto l'obbligo del preventivo permesso anche per dare serenate e feste da ballo, con paga o di solo invito, nei teatri od altri luoghi aperti al pubblico. L'ordine pubblico esigeva che specialmente per le feste da ballo in località, a cui il pubblico abbia accesso sì mediante pagamento come senza, queste non potessero aver luogo per assoluto arbitrio di privati o di interessati a trarne profitto. « Ma le autorità, cui le relative domande di permissione saranno » inoltrate, di leggieri si persuaderanno come non si debbano respin- » gere, se gravi motivi non si oppongano, e sempre quando i richie- » denti offrano sufficiente responsabilità, o si uniformino alle cautele » che nell'interesse dell'ordine pubblico creda l'autorità stessa di pre- » scrivere (2). »

Nei comuni dove non esiste ufficiale di P. S. la concessione dei permessi per balli pubblici in occasione di feste è attribuita al sindaco (n. 12). Tuttavia, essendo mandato dell'autorità di P. S. del Circondario di vigilare al mantenimento dell'ordine, può essa, allo scopo di prevenire che i passatempi non diano per avventura luogo ad inconvenienti o disordini, massime nelle località dove manca la presenza di agenti della forza pubblica, inviare sul luogo carabinieri reali o altri agenti, ed all'occorrenza anche un delegato di P. S., prescrivendo a tale effetto che i sindaci abbiano a prevenire l'autorità della ricorrenza di tali feste (3).

Quando queste feste da ballo si permettono in esercizj pubblici di osterie, caffè e simili, ed anche in sito all'aperto, è debito dell'autorità di fare in modo che non si protraggano a notte molto inoltrata, tanto più poi che agli esercenti incombe, dopo una data ora di notte, di chiudere il proprio stabilimento, ed è bene perciò che debba cessare nell'ora medesima la festa da ballo (4).

(1) Art. 34 della legge e 42 del Regolamento sulla pubblica sicurezza, pag. 3 e 7.
(2) Istruz. sul servizio di pubblica sicurezza, 20 febb. 1860.
(3) Decisione del Ministero per gli interni, 11 giugno 1863. — *Manuale di P. S.* 1863, p. 222.
(4) Decisione succitata.

Il ballo pubblico non autorizzato è un fatto di semplice contravvenzione; devono perciò gli agenti della forza pubblica limitarsi a constatarlo con verbale, informandone inoltre l'autorità politica locale, non essendo in loro arbitrio di far cessare il ballo. La facoltà di far sospendere o cessare un ballo pubblico spetta solo all'autorità politica, ed in caso di gravi disordini e tumulti. La forza armata potrebbe solo far sgombrare, se assalita o se costretta dalla ribellione, ad usare il diritto della difesa.

Nei balli, spettacoli ed altre feste private a porte chiuse, gli agenti della forza pubblica non possono introdursi, a meno che non sieno richiesti dall'autorità sull'istanza dei particolari stessi, ovvero che qualche disordine richiedesse il loro intervento. Nel primo caso hanno diritto all'indennità: se carabiniere di lire 3 nella residenza, e di lire 5 se fuori per ciascun basso-ufficiale o carabiniere (1); se guardie di P. S. di lire 3 per individuo se la festa non è protratta oltre la mezzanotte, e di lire 5 per ciascuno se duri più oltre (2).

21. L'abbonamento a feste da ballo nelle riunioni di private società non è pubblico allorquando si richiedono diverse condizioni per esservi ammesso, e quando l'ammissione degli abbonati si fa a scrutinio secreto, coi due terzi dei voti dei soci (3). Queste circostanze danno chiaramente a divedere il carattere puramente privato di simili associazioni di divertimento, le quali perciò sfuggono alla vigilanza e competenza dell'autorità.

22. Il principio della libertà nelle industrie e nei commerci, che vedemmo applicarsi indistintamente anche nelle materie teatrali, doveva eliminare dalle nostre leggi una disposizione che vieti d'affidare alle donne la direzione di compagnie teatrali (4); ed abbiamo anzi in pratica l'esempio di distinte attrici, quali la signora Ristori, la signora Sadowschi ed altre, che diressero per molto tempo le loro compagnie drammatiche, mostrando col fatto come sieno poco fondate le pretese ragioni di convenienza e le apprensioni di pericoli che determinarono altre legislazioni a contrarie misure.

Esse dovranno solamente, se maritate, avere il consenso *espresso* o *tacito* del marito. Sul consenso espresso non giova fare commento: importa sapere quando si abbia il consenso tacito.

Il consenso del marito si presume (dice la legge) quando l'eser-

(1) Art. 106 del Regolamento dei carabinieri.
(2) Art. 44 del Regolamento delle guardie di P. S., 21 novembre 1865.
(3) Dalloz, *Rép. de legis. et jurisp.* V. *Théâtre*, n. 166.
(4) Questo divieto è portato in Francia dall'art. 5 dell'ordin. 8 dicembre 1824.

cizio della professione di commerciante sia pubblico o notorio, salvo che il marito ne avesse fatta espressa dichiarazione contraria, da registrarsi nella Cancelleria del Tribunale di commercio nella sua residenza, e da rimanere affissa nella sala di quel tribunale.

Quando il marito sia minore, interdetto, assente o condannato a più di un anno di carcere, durante l'espiazione della pena, la moglie per essere commerciante deve ottenere l'autorizzazione del Tribunale.

Anche la moglie legalmente separata, se il marito ricusi di darle il consenso, deve chiedere l'autorizzazione al Tribunale, il quale sentirà in questo caso il marito, come è disposto dall'art. 136 Cod. civ. (1).

Si noti la differenza di procedimento indicata dalla legge per ottenere l'autorizzazione in questi casi diversi. Quando il marito per età, assenza, interdizione o condanna è *incapace* a prestare il consenso, il tribunale non deve interpellare il suo voto, e, sentito il Pubblico Ministero, pronuncia per *decreto*, giusta gli art. 788 e seg. Cod. pr. civ., se l'autorizzazione sia concessa. Quando, all'incontro, egli è separato di letto e mensa, il marito è invitato a dare il suo parere, ed ha luogo un vero giudizio contraddittorio, in cui il Tribunale pronuncia con sentenza a termini dell'art. 801 Cod. pr. civ. (2).

23. L'art. 551 del Codice di commercio dichiara che il fallito *non può essere impresario di spettacoli pubblici nè aprirne per suo conto.* Ciò è conseguenza del principio proclamato nello stesso art. 551, che *la sentenza dichiarante il fallimento priva dalla sua data e di diritto il fallito dell'amministrazione de' suoi beni e di quelli che gli pervenissero durante il fallimento:* e che *il fallito non riabilitato non può ritenere nè riassumere la professione di commerciante.*

Per queste disposizioni di legge sembra doversi dare una soluzione contraria a quella che vien data dai trattatisti francesi sulla questione di sapere quale sia la condizione giuridica di un impresario, il quale, benchè fallito, ebbe dalla amministrazione la licenza di riaprire un teatro. Dalloz opina che, non essendovi alcuna sanzione contro il fallito che riapre un teatro in seguito a licenza, debba ritenersi, che ove ciò avvenga, egli si troverebbe nella condizione di chi non abbia fallito (3). La sanzione della legge noi riteniamo che stia appunto nella *nullità* degli atti stipulati dall'impresario fallito. La condizione giuri-

(1) V. art. 7 del Codice di commercio.

(2) Così opina anche BORSARI, *Commento* all'art. 7 Cod. di comm. — V. anche gli art. 8 e 9 detto Codice sulla responsabilità del marito in caso di comunione di beni, e sulle facoltà della moglie commerciante.

(3) DALLOZ, *Repert. de legisl. et jurispr.* voc. *Théâtre*, n. 43. — LACAN e PAULMIER, *Legisl. et jurispr. des théâtres*, T. 1, n. 22.

dica ch'essa pone al fallito privandolo dell'amministrazione de' suoi beni e della facoltà di ritenere nè riassumere la professione di commerciante, è disposizione eminentemente d'ordine pubblico, che deve avere effetto tanto contro di lui come in confronto dei terzi (1): egli è colpito, per dir così, da una interdizione civile, di cui nessuno può legalmente addurre ignoranza perchè la sentenza di fallimento viene pubblicata a termini di legge (2). Nè può ritenersi che questa condizione venga alterata dalla licenza, concessa per errore od ignoranza dall'autorità politica: avvegnachè i provvedimenti, massime allor che erronei, dell'autorità politica non possono infirmare o distruggere le sentenze emanate dalla podestà giudiziaria in conformità alle leggi, e paralizzare gli effetti di una disposizione generale d'ordine pubblico (3).

Questo principio, benchè contestato, sembra logico e giuridico; ma la tesi ci si presenta qui sotto la forma complessa e generale: ne vedremo a suo luogo lo svolgimento nelle contingenze pratiche, e là esamineremo se il rigore del principio non debba soffrire mai restrizione o riserva.

Il fallito può riprendere l'esercizio del commercio quando abbia conseguito la *riabilitazione*, che si accorda dalla Corte d'appello all'oberato non colpevole di bancarotta fraudolenta, furto, truffa o abuso di confidenza, il quale giustifichi di aver pagato integralmente i suoi creditori. Egli può ritornare al commercio altresì quando abbia ottenuto da suoi creditori un concordato (4).

(1) *Minus quam perfecta lex est, quæ vetat aliquid fieri, et si factum sit non rescindit.* L. 6, § 1 in fin. Cod. *de sacros ecles.* — FABER, Cod., Lib. VI, tit. 35, def. 1. — Art. 12 Cod. civ.

(2) Art. 549. Il Cancelliere del Tribunale di Commercio dà immediatamente avviso al Pretore del disposto dalla sentenza dichiarativa del fallimento che ordina l'apposizione dei sigilli, e trasmette entro le ventiquattro ore al Procuratore del Re un estratto della detta sentenza, accennando le principali indicazioni e disposizioni in essa contenute.

Art. 550. Le sentenze pronunziate a norma degli articoli 546 e 547 sono pubblicate mediante affissioni nel Comune ove siede il Tribunale, in quello ove siede la Corte d'Appello da cui dipende il Tribunale, nel Comune della residenza del fallito e in tutti i luoghi ove egli ha stabilimenti commerciali.

Un estratto delle dette sentenze è inserito nel giornale degli annunzi giudiziari.

Le pubblicazioni ed inserzioni suddette si fanno per cura del Cancelliere del Tribunale, nel più breve termine possibile. Il Giudice delegato veglia per l'esecuzione del disposto da questo e dal precedente articolo.

(3) *Si quid fuerit subsequutum ex eo, vel ob id, quod interdicente lege factum est, illud quoque cassatum, atque inutile esse præcipimus.* L. 5, Cod. *de legib.*

(4) V. art. 631, 615 e seg. Codice di comm.

Sezione III. — *Diritti che risultano dalla licenza.*

24. La licenza non conferisce all'impresario un diritto esclusivo. L'autorita può anche, in casi eccezionali, fare stipulazioni in contrario.
25. La licenza non può essere ceduta.
26. Essa è revocabile. — In quali casi. — Vie di ricorso.
27. Entro quali limiti i Tribunali sono competenti a conoscere delle questioni di revoca o di surrogazione. — Applicazione della legge sul contenzioso amministrativo.
28. L'impresario è sempre libero di rinunziare al beneficio dell'autorizzazione.
29. Quando la licenza fosse scaduta o revocata, si rende necessaria nuova autorizzazione.
30. L'autorità non ha ingerenza nell'amministrazione economica dell'impresa.
31. Essa non può, di regola, obbligare il secondo impresario ad assumere gli impegni lasciati dal precedente.
32. La licenza non può mai pregiudicare ai diritti degli autori.

24. Se la licenza abilita un impresario a condurre un teatro od uno spettacolo, non è per questo impedito ad altri di esercitare nello stesso luogo e durante il termine della sua concessione la medesima industria: nè egli sarebbe ammesso a farvi opposizione: nella stessa guisa che una società o il proprietario di un opificio qualunque non avrebbe facoltà di opporsi all'apertura di altre società o di opificj consimili.

Del resto, sebbene in tesi generale, l'autorità che permise l'apertura di un teatro in un comune resti libera di fare ad altri nuove concessioni, sembra possa valersi di tale suo arbitrio per garantire, invece, all'impresario per qualche tempo l'esercizio *esclusivo* della sua industria. Ciò può rendersi necessario talvolta onde facilitare lo stabilimento di un teatro in località che ne siano sprovviste, e per aver mezzo così di assoggettare gli impresari a condizioni tanto più vantaggiose nell' interesse del pubblico (1). Sebbene questa opinione sembri contraddire al disposto nell'alinea dell'art. 47 del Regolamento di **P. S.** (V. p. 8 in fin.) secondo il quale le cagioni per dare o negare la licenza devono unicamente essere desunte da considerazioni di sicurezza e moralità pubblica, ciò nullameno ci sembra che, quando l'utilità generale (*suprema lex*) veramente lo esiga, come nel caso di istituire un teatro in località popolosa ove non ve ne fosse alcuno, un breve privilegio sarebbe legittimato dalla più razionale e giuridica considerazione, quella del comune interesse.

25. La licenza che si accorda agli impresarj, dipendendo dalle qualità personali per cui chi ne fa domanda è riconosciuto ammissibile, non può essere ceduta ad altri senza nuova istanza ed autorizzazione; e quindi un impresario o direttore non può sostituire un terzo nella licenza che fu a lui accordata.

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit. T. I, n. 25.

26. L'istessa ragione della legge che prescrive la necessità di un permesso onde aprire qualunque pubblica rappresentazione, fa manifesto che quel permesso è revocabile, sia a tempo sia definitivamente, quante volte l'impresario contravvenga alle disposizioni di legge che concernono l'ordine pubblico, o non adempia alle condizioni impostegli dall'amministrazione, o quando, indipendentemente dal fatto delle imprese, riflessi d'ordine pubblico lo rendano necessario.

È fuor di dubbio che, allorquando fu sospesa una rappresentazione, ed ordinata per motivi d'ordine pubblico la chiusura provvisoria del teatro, tale provvedimento dell'autorità non può formare oggetto di ricorso in via contenziosa. Queste misure sono d'indole esclusivamente politica, e l'amministrazione di polizia ne è giudice supremo. La parte lesa può bensì attaccare innanzi l'autorità superiore la decisione che avrà sospesa la rappresentazione di una produzione o fatto chiudere provvisoriamente il teatro, ma contro una tale decisione non può muoversi reclamo in via contenziosa: o, diremo meglio, quando fosse presentato, andrebbe respinto.

Dovrà dirsi lo stesso nel caso che l'assunta misura non sia provvisoria, ma definitiva? Il ministro dell'interno ed i prefetti ponno essi, di loro arbitrio, revocare in modo assoluto le rilasciate autorizzazioni, senza che sia ammissibile rimedio contro le loro decisioni? Fra questa ipotesi e la prima corre notevole differenza. Nella prima, la necessità del momento impone una misura, vi è urgenza di decretarla, l'autorità pronuncia; ma la ragione del direttore è rispettata, il suo diritto d'esercizio sussiste, e continuerà ad avere pieno e libero esercizio tostochè le circostanze il permetteranno. Nella seconda ipotesi, si mette in questione il diritto acquisito in virtù della licenza, prescindendo da ogni considerazione di necessità pubblica, e perchè, dicesi, l'impresario non osserva le condizioni impostegli. Portata su questo terreno, conserva forse la discussione quel carattere essenzialmente amministrativo che la sottragga al dominio della giurisdizione contenziosa? Gli scrittori nol credono.

Se l'autorizzazione non creò all'impresario un diritto esclusivo, un monopolio, non è meno vero ch'essa abbia creato un diritto in suo favore per tutto il tempo prefinito nell'atto di concessione. Gli è sulla fede di questa autorizzazione e del diritto che ne scaturiva, che il teatro fu affittato, o costruito a grandi spese, che furono contratte obbligazioni d'ogni specie, che capitali più o meno rilevanti furono versati nell'intrapresa. Il diritto dell'impresario non può, dunque, perimersi se non quando abbia egli medesimo violate le condizioni alle quali

ne andava alligato l'esercizio. In questo caso, pertanto, si verificano tutti gli elementi di una contestazione per la difesa di un diritto acquisito, e tale querela entra naturalmente sotto la giurisdizione contenziosa: sicchè la decisione dell' autorità politica sì in prima che in seconda istanza, può formare oggetto di reclamo (1).

27. Si è disputato se in simili contestazioni la decisione dell'autorità giudiziaria possa mai essere invocata. Alcuni lo negano pei motivi già da noi riferiti al n. 15. La concessione delle licenze teatrali è atto essenzialmente amministrativo: or non potendo i Tribunali immischiarsi nella conoscenza degli atti di questa natura, dicono essi, le questioni di revoca o surrogazione non possono ai medesimi venire deferite.

Ma in questa soluzione perentoria, ci sembra ascondersi il vizio della petizione di principio.

Si è veduto che contro il diniego di licenza non è ammesso reclamo in via contenziosa, nè avanti l'autorità giudiziaria, nè avanti l'autorità amministrativa (n. 16, 17). Ma diversa è la questione di sapere se possa l'impresario di un teatro agire in via giudiziaria coll'azione di danni e interessi contro il prefetto nel caso che la licenza una volta accordata gli venga d'improvviso revocata, come si vide al numero precedente; ovvero nel caso che, dietro regolare permesso del prefetto medesimo, abbia messa in iscena un'opera, della quale gli sia vietata in seguito l'ulteriore rappresentazione.

Ecco un caso pratico. Ernesto Rossi essendo capo e direttore della drammatica compagnia, che esercitava al Teatro del Fondo in Napoli, pensò di rappresentare su quelle scene il dramma intitolato: *Ferdinando Gonzaga, ovvero: L'ultimo dei Duchi di Mantova*, di Giacometti, che altre volte era stato approvato e rappresentato sulle scene di Milano e di Torino.

(1) Il Consiglio di Stato lo riconobbe in Francia implicitamente in un' ordinanza del 20 giugno 1833 (*Gaz. des Trib.* 9 e 23 giug. S. 34, 2, 505), la quale ammise il ricorso dei proprietarj della sala *Ventadour* contro decisioni ministeriali portanti revoca del privilegio accordato per la gestione dell'opera comica nella detta sala.

Non vuolsi tacere per altro che in appresso, il Consiglio di Stato, con arresto 5 marzo 1852 (*Gaz. des Trib.* e *le Droit*, 8 marzo S. 52, 2, 381), nell'affare Bocage, direttore dell'Odéon, giudicò che, in tesi assoluta, i decreti ministeriali portanti revoca d'autorizzazione, come quelli che autorizzano una gestione teatrale, sono atti di pura amministrazione, la cui nullità non può essere invocata per via contenziosa.

Questa decisione non motivata, non ci sembra infirmare per nulla le precedenti considerazioni.

Quantunque le misure provvisorie non sieno, in generale, suscettibili di un ricorso al Consiglio di Stato, potrebbero nondimeno darvi fondamento quando si prolungassero indefinitamente, coprendo, in sostanza, una revoca di autorizzazione. Non la qualifica della misura, ma, più che tutto, la sua natura deve determinare l'ammissibilità del ricorso (Lacan e Paulmier, Op. cit. *Legisl. et Jurisprud. des Théâtres*, T. I, n. 27).

Il prefetto di Napoli, utilmente richiesto addì 7 novembre 1867, accordava il permesso per la rappresentazione; ed il giorno 15 dello stesso mese il dramma venne infatti messo in iscena. — Però il giorno 16 fu richiamato il manoscritto, e dal questore sospesa ogni ulteriore rappresentazione, sino a novello ordine, che il prefetto della provincia con ordinanza del giorno 21 novembre negò assolutamente di emettere.

Rossi portò azione ai Tribunali contro il prefetto, sostenendo che, data una volta l'approvazione, egli non potea revocarla senza disporre per l'indennizzo delle spese fatte, del danno patito e dei lucri mancati.

Il Tribunale di Napoli dichiarò la sua incompetenza.

La Corte d'Appello adita dal sig. Rossi rivocò la sentenza del Tribunale, dichiarando invece la competenza del medesimo, e sostenendo che spetta all'autorità giudiziaria il decidere se da un atto dell'autorità amministrativa sia stato leso un diritto già acquistato dai privati. E in questo proposito osservava che: « Nella stessa legge sul contenzioso,
» come se non fosse stato sufficiente l'articolo 2, per decidere su que-
» sta questione di giurisdizione, l'articolo 4 ha preveduto ogni dub-
» bio, ed ha apertamente determinato che « *quando la contestazione*
» *cade sopra un diritto che si pretende leso da un atto dell'autorità*
» *amministrativa, i Tribunali si limiteranno a conoscere degli effetti*
» *dell'atto stesso in relazione all'oggetto dedotto in giudizio* (1).

« Dunque l'autorità giudiziaria solamente ha la giurisdizione di

(1) Ecco il testo degli art. 1-5 della legge 25 marzo 1865 sul contenzioso amministrativo:

1. I Tribunali speciali attualmente investiti della giurisdizione del contenzioso amministrativo, tanto in materia civile quanto lo penale, sono aboliti, e le controversie ad essi attribuite dalle diverse leggi in vigore saranno d'ora in poi devolute alla giurisdizione ordinaria, od all'autorità amministrativa, secondo le norme dichiarate dalla presente legge.

2. Sono devolute alla giurisdizione ordinaria tutte le cause per contravvenzioni e tutte le materie nelle quali si faccia questione di un diritto civile o politico, comunque vi possa essere interessata la pubblica amministrazione, e ancorché siano emanati provvedimenti del potere esecutivo o dell'autorità amministrativa.

3. Gli affari non compresi nell'articolo precedente saranno attribuiti alle autorità amministrative, le quali, ammesse le deduzioni e le osservazioni in iscritto delle parti interessate, provvederanno con decreti motivati, previo parere dei consigli amministrativi, che per diversi casi siano dalla legge stabiliti.

Contro tali decreti che saranno scritti in calce del parere egualmente motivato, è ammesso il ricorso in via gerarchica in conformità delle leggi amministrative.

4. Quando la contestazione cade sopra un diritto che si pretende leso da un atto dell'autorità amministrativa, i Tribunali si limiteranno a conoscere degli effetti dell'atto stesso in relazione all'oggetto dedotto in giudizio.

L'atto amministrativo non potrà essere revocato o modificato se non sopra ricorso alle competenti autorità amministrative, le quali si conformeranno al giudicato dei Tribunali in quanto riguarda il caso deciso.

5. In questo, come in ogni altro caso, le autorità giudiziarie applicheranno gli atti amministrativi ed i regolamenti generali e locali in quanto siano conformi alle leggi.

» conoscere se il signor Ernesto Rossi aveva conseguito un diritto
» certo ed immutabile col permesso da lui ottenuto nel 7 novem-
» bre 1867, ovvero se questo diritto era soggetto a risoluzione od a
» modificazione, essendo subordinato all'interesse collettivo e generale
» nella maniera che si sostiene dalla difesa del prefetto e giusta il
» regolamento che fa seguito alla legge di sicurezza pubblica (1). »

Per quanto ci consta, la causa non fu portata in cassazione, e ce ne duole: perchè cotale decisione della Corte d'Appello di Napoli, benchè ci sembri giusta, lascia ancora incerta la giurisprudenza.

Gli egregi compilatori della *Rivista amministrativa* hanno già espressa la loro opinione che gli articoli 2 e 4 della legge sul contenzioso amministrativo non siano per alcun verso applicabili. Essi pretendono che il permesso rilasciato dall'autorità alla rappresentazione di un' opera « è un atto dell'amministrazione, che non trasfonde in chi l'ottiene alcun *diritto;* è un atto di pura amministrazione, di *mero dominio,* rilasciato all'apprezzamento sovrano dell'autorità, che può sempre essere rivocato, senzachè il privato possa muoverne lagnanze ed elevare l'azione del danno. Chiamisi *diritto,* se così si vuole, la facoltà del privato di valersi del permesso conseguito, ma è un diritto soggetto al beneplacito dell' autorità, rivocabile sempre quando il creda l'autorità che lo ha rilasciato. — Mancando gli estremi del *diritto* del privato che ha sofferto lesione da un atto della autorità, la competenza giudiziaria portata dagli anzidetti articoli non si può applicare, nè per discutere l'atto amministrativo (su di che non è dubbio), nè per conoscere dell'azione di risarcimento. »

« Se non v' ha diritto (continua il critico della *Rivista*), v' ha però un *interesse* leso, ma il privato deve sapere che ottenendo il permesso, questo non è di sua natura definitivo, ma bensì revocabile. La legge sulla sicurezza pubblica, articolo 32, e il regolamento per la sua esecuzione in data 18 maggio 1865, art. 35, danno facoltà all'autorità di *vietare le rappresentazioni nonostante il permesso accordato, se per qualche circostanza locale il creda opportuno.*

» Queste disposizioni sono d'ordine pubblico, e contro le medesime per costante giurisprudenza non si danno diritti quesiti, e per conseguenza è negata l'azione dei danni ed interessi a chi ne pretenda la violazione.

» Contro l'operato del prefetto potea però aver luogo il ricorso in via gerarchica, a senso dell'art. 3 della accennata legge (2). »

(1) Sent. 1 aprile 1868, riferita nella *Riv. ammin. del Regno*, detto anno, pag. 597.

(2) *Riv. amministr. del Regno*, anno 1868, pag. 598. — V. anche a questo riguardo la decisione del Consiglio di Stato dirimente un conflitto riferito nella *Riv. amm.* 1867, pag. 718.

Fin qui i compilatori della *Rivista*. — Io, per contro, preferirei tenere un avviso contrario. Che nel caso concreto il signor Rossi non potesse pretendere alcuna indennizzazione, affrettiamoci a dirlo, lo crediamo noi pure: i motivi che determinarono la sospensione ordinata dal prefetto riflettevano l'ordine pubblico, entravano in quelli contemplati all'art. 35, n. 2 del Regolamento, epperò niun dubbio che mancasse il subbietto all'azione di danni. Ma altro è che l'azione fosse infondata, altro che il giudizio adito fosse incompetente. — Il dire poi, in via di massima, che il permesso di rappresentare non trasferisca alcun diritto: — che possa sempre revocarsi senzachè al privato sia lecito muoverne lagnanze ed elevare l'azione di danno: — che sopra tali contese sia incompetente a conoscere l'autorità giudiziaria: — sembrano affermazioni inesatte e contrarie allo spirito delle istituzioni che ci reggono.

Noi crediamo che il permesso di aprire un teatro, di rappresentare un dramma, attribuisca al concessionario un vero *diritto* di usarne, come la licenza di caccia attribuisce a chi l'ottenne il diritto di cacciare, e quella dei farmacisti, od altri esercenti autorizzati il diritto di valersi della loro concessione: la nozione ampia e generale che ognuno debbe avere del diritto (la facoltà di fare tutto ciò che non sia dalle leggi vietato), ci impedisce di sottrarre a questa denominazione il complesso delle facoltà che all'impresario derivano dalla sua licenza, al capocomico dalla sua autorizzazione. Questo diritto è sempre vincolato alla condizione risolutiva della revoca o sospensione per parte dell'autorità: sta bene. Ma i diritti condizionati, cessano forse di essere diritti? No, certamente. Ora il vedere e giudicare se questo diritto dell'impresario fu revocato o sospeso *per causa legittima*, se quindi egli abbia diritto a indennizzazione, non può non essere di competenza dell'autorità giudiziaria: questa è il suo *giudice naturale*, e nessuno può esserne distolto (art. 71 dello Statuto). Non importa che vi sia interessata la pubblica amministrazione: non importa che siano stati emanati provvedimenti dal potere esecutivo o dall'autorità amministrativa: poichè gli art. 2 e 4 della Legge 25 marzo 1865 contemplano espressamente questi casi (V. nota a pag. 27) e ciononostante deferiscono le contestazioni relative alla *giurisdizione ordinaria*. I Tribunali non potranno nè modificare nè togliere il provvedimento dell'autorità amministrativa, perchè ciò è rimesso unicamente e in via gerarchica all'autorità medesima (1): ma quando la contestazione, dice la legge, cade sopra

(1) Art. 4 della Legge 25 marzo 1865 succit. e 45-47 del Regol. sulla P. S., V. a pag. 8.

un *diritto* che si pretende leso da un atto dell'autorità amministrativa, i Tribunali si limiteranno a *conoscere degli effetti dell'atto stesso in relazione all'oggetto dedotto in giudizio.* La determinazione, adunque, e i confini della competenza giudiziaria non possono essere più chiaramente stabiliti, e il voler creare una eccezione a riguardo degli effetti delle revoche o sospensioni delle licenze teatrali è un arbitrio che non trova appoggio nè alla lettera, nè allo spirito della legge. È egli possibile che il cittadino non abbia a trovare legittima riparazione quando fu ingiustamente danneggiato per ignoranza o malizia di un funzionario amministrativo? Sarebbero queste le garanzie delle nostre civili e politiche istituzioni? Siamo lieti di non poterlo credere. Che anzi all'art. 2 precitato, col mentovare la circostanza *ancorchè siano emanati provvedimenti dal potere esecutivo o dall'autorità amministrativa,* il legislatore ha voluto far comprendere che il giudice del *diritto* non manca mai al cittadino, quand'anche il giudice della *convenienza politica* avesse potuto errare od eccedere i limiti del suo potere.

Certo che i Tribunali respingeranno ogni azione di rifacimento quando l'atto amministrativo di cui si muovesse querela abbia avuto fondamento in motivi d'ordine pubblico, perocchè altrimenti operando eccederebbero la propria sfera di giurisdizione impingendo in quella del potere esecutivo o dell'autorità amministrativa, che in materia hanno le più ampie facoltà discrezionali in forza degli art. 35 e 47 del Regolamento; ma quando la sospensione o la revoca procedesse da altre considerazioni, come toccavasi nel numero precedente, di mancanza, per esempio, da parte dell'impresario alle obbligazioni contratte sia verso l'autorità sia verso artisti od altri privati, queste non potrebbero dirsi considerazioni di *sicurezza* o *di moralità pubblica,* e quindi potrebbe accadere che il provvedimento del questore o del prefetto fossero ingiusti, e ingiustamente dannosi all'impresario o al capocomico, i quali avessero anche per avventura legittime ragioni di così operare; e in tal caso troviamo assai preferibile perchè più giusta e razionale l'opinione che ritiene fondata la via contenziosa, ed appoggiamo quindi completamente la sentenza della Corte di Napoli (1).

Un tempo codeste controversie sarebbero state di competenza del contenzioso amministrativo, come lo erano in Francia, ma oggi, dopo la Legge del 25 marzo 1865 (V. pag. 27), cadono necessariamente sotto la giurisdizione ordinaria del potere giudiziario.

28. Un impresario è sempre in facoltà di rinunziare all'autoriz-

(1) In questa opinione consentono anche Lacan e Paulmier, Op. cit., T. I, n. 27, p. 76.

zazione ottenuta, salvo il regolamento degli interessi particolari che ne dipendono. Non è lecito costringerlo a continuare una gestione ch'ei voglia abbandonare, più di quello che sarebbe stato lecito in origine il forzarlo ad intraprenderla. Spetta ai proprietarj dei teatri od alle direzioni dei medesimi, ove credano necessario di assicurare per tante recite o per certo tempo i servigi di un impresario, il farne oggetto di espressa stipulazione, chiedendo in pari tempo guarentigia per la manutenzione del contratto. Ma quando non siasi per tal modo provveduto ad assicurare la continuazione degli spettacoli, l'impresario è nell'identica condizione di qualunque industriale, chè può abbandonare la propria azienda quando più gli talenta: salvo agli artisti, autori, fornitori od altri che si trovassero danneggiati dall'estemporanea chiusura del teatro, di provvedersi nei modi ordinarj.

29. Se non può aprirsi verun pubblico spettacolo fuorchè dietro licenza dell'autorità, è manifesto che quando il termine di essa è scaduto, o quando la licenza sia rivocata dall'autorità competente nei casi previsti dalla legge o dall'atto di concessione, il teatro non può più aprirsi al pubblico senza una nuova autorizzazione. La prima autorizzazione, essendo estinta o rivocata, non conserva alcuna efficacia. L'impresario che non si curasse di regolarizzare la sua posizione dovrebbe sottostare alle censure ed alle pene dalla legge sancite.

Se per altro, in caso di revoca, la decisione amministrativa fosse oggetto d'un ricorso avanti la giurisdizione competente, i Tribunali correzionali dovrebbero sospendere la decisione fino a che fosse deciso definitivamente sul ricorso, poichè l'annullamento dell'atto di revoca distruggerebbe implicitamente il reato (1).

30. Tosto che l'impresario sia munito della superiore autorizzazione, può attendere alle operazioni della sua azienda senza che l'autorità abbia diritto di ingerirsene: si videro più sopra (n. 1, 11, 13) i motivi di codesta libertà che deve essergli riserbata, sicchè egli non ha altra limitazione all'esercizio de' suoi diritti, fuor quella che gli deriva dalla legge e dai regolamenti tanto pubblici e generali, come privati o particolari del teatro in cui agisce.

31. Quando per l'estinzione o revoca di una licenza, altri ne facesse domanda per continuare gli spettacoli nello stesso teatro, potrebbe l'autorità accollare al nuovo impresario gli impegni lasciati dal precedente verso gli artisti, od altri creditori o verso il pubblico? Sebbene questa misura possa talvolta avere fondamento in ragioni d'equità, e

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit. T. 1, n. 31.

sebbene cada fra le attribuzioni dell'autorità politica quella di comporre pubblici e privati dissidj (1), pure, dovendo l'azione di lei essere sempre esercitata in conformità alle leggi ed ai regolamenti, e non essendovi alcuna disposizione che le attribuisca tale facoltà, essa non potrà mai apporre cotesto vincolo come una condizione essenziale al rilascio della licenza; così suona anche l'art. 47 del Regol. di P. S.

Spetterà alle direzioni teatrali, o ai proprietarj del teatro, allorchè questo offra qualche dotazione o correspettivo all'impresa, il fare in modo che essa, a sua volta, assuma tutte quelle obbligazioni e tutti quegli oneri che per avventura fossero conciliabili col suo interesse.

32. Qualunque sia la determinazione del genere a cui venne autorizzato l'impresario coll'atto di licenza, essa non può mai pregiudicare ai diritti che sono riservati agli autori in forza della Legge 25 giugno 1865, sia di percepire la quota di premio ad essi riservata sull'incasso prodotto dalle opere già pubblicate, sia di opporsi a che le opere loro non pubblicate vengano rappresentate senza il loro consenso. Ma di ciò vedremo più distesamente nella Parte III.

SEZIONE IV. — *Azioni e pene in caso di esercizio non autorizzato.*

33. L'autorita può ordinare la chiusura dei teatri e spettacoli non autorizzati.
34. È vietare la rappresentazione di uno spettacolo il cui genere non fu autorizzato.
35. Il cambiamento di sede dell'impresa non autorizzato è passibile delle pene portate dalla Legge.
36. Pene stabilite dalla Legge.
37. I Tribunali, nella sentenza che pronuncia la pena, ordinano la chiusura del teatro.
38. Penalità in caso di autorizzazione emanata da un funzionario incompetente.
39. L'impresario, munito di autorizzazione, può costituirsi parte civile, contro quelli che non l'avessero impetrata.
40. *Idem* quando altro impresario usurpasse lo stesso genere a cui non fu autorizzato.
41. Questa facoltà è tanto più fondata per l'impresario che avesse un diritto esclusivo.
42. Ciascuno è libero di scegliere l'azione penale e la civile.
43. L'indennizzo nell'azione civile si propone sempre in somme di danaro.

33. Le formalità sono la garanzia necessaria del diritto e dell'ordine; e perciò, quando un teatro o spettacolo fu aperto senza le formalità richieste, può l'autorità ordinarne la chiusura; siffatta disposizione è a prendersi quante volte le sia nota una illecita gestione, essendo tale facoltà inerente al diritto di polizia da lei esercitato sovra tutti gli stabilimenti aperti al pubblico (n. 16, 17).

In questo caso l'impresario, non avendo alcun diritto da invocare, avvegnachè la sola autorizzazione ne può conferire, le misure

(1) Art. 6 della Legge 13 nov. 1859 sull'ordinamento della pubblica sicurezza.

prese dall'autorità locale per far chiudere il teatro o spettacolo non ponno formare oggetto che di un ricorso per la via amministrativa, non contenziosa, all'autorità superiore (1).

34. L'autorità incaricata di vegliare alla polizia dei teatri ed alla rigorosa osservanza delle condizioni sotto cui fu concessa la licenza, ha diritto di impedire che venga rappresentata una produzione che non sia conforme al genere a cui l'impresa fu autorizzata. Le misure, che essa reputa di prendere a questo riguardo, hanno un carattere puramente amministrativo, che le sottrae alla giurisdizione dei tribunali, salvo quanto fu osservato al n. 27. Il signor Laurent, direttore del *Tivoli*, aveva ottenuto un privilegio di rappresentare scene burlesche, arlecchinate. Avendo oltrepassati i limiti di questo privilegio, e richiamato dal prefetto di polizia a cessare da tali abusi, Laurent sottopone ai tribunali la controversia. Il Tribunale dichiaravasi incompetente, attesocchè « *a lui non ispettava conoscere intorno ad atti dell'amministrazione* (2). »

35. Le pene sancite dalla legge sono esse applicabili a colui che, autorizzato ad aprire un teatro soltanto in un luogo determinato, va ad aprirlo in un altro, o che, nel corso della sua gestione, cambia la sede dell'impresa, senza averne ottenuta la necessaria autorizzazione? Per quanto rigorosa possa sembrare l'affermativa, crediamo che non si possa avere altrimenti una soluzione conforme al testo ed allo spirito della legge. Se un impresario è autorizzato ad aprire e condurre un teatro solamente nella tal città o nel tal quartiere o nel tal luogo designato, ed egli si fa lecito di stabilirlo altrove, niun dubbio ch'egli apre quivi un teatro non autorizzato. L'autorizzazione accordata per una località non può proteggere una gestione condotta in un'altra (3). Vi possono essere considerazioni d'ordine pubblico, d'igiene od altre, che si oppongano, sotto date circostanze, all'apertura dei teatri o spettacoli in un quartiere della città o in un villaggio, che non si verificano invece nella località per cui la licenza fu concessa.

36. La legge sulla pubblica sicurezza non istabilisce penalità speciali per le contravvenzioni alle norme sovraesposte: esse cadono quindi sotto la generale sanzione degli art. 117 e 118 (V. in nota a pag. 4), cioè saranno punite con pene di polizia, che sono la multa fino a L. 50, e gli arresti (4). La recidiva può essere punita anche col carcere.

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit. T. I, n. 34. — Vedi anche il decreto del nostro Consiglio di Stato 26 giugno 1867 riferito in nota a pag. 17, 18.
(2) *Gaz. des Trib.* 5 agosto 1862.
(3) Lacan e Paulmier, *Legislat. et Jurisprud. des Théâtres*, T. I, n. 37.
(4) Art. 35, 36, 37 del Codice penale.

Queste pene, poi, non escludono l'applicazione delle altre pene maggiori stabilite dal Codice penale o da altre leggi, allorchè l'impresario ne infranga le disposizioni.

37. Quando l'autorità giudiziaria riconosce che un teatro, il quale doveva essere autorizzato, non lo fu, e pronuncia le pene irrogate dalla legge, deve contemporaneamente ordinarne la chiusura ove già non siasi ordinata dall'autorità politica. La podestà di reprimere un delitto od una contravvenzione e di decidere sulle domande di restituzione e di indennizzo che vi tengono dietro, importa necessariamente quella di ordinare anzitutto che cessi il reato medesimo, sia nell'interesse pubblico, sia in quello dei querelanti.

38. Si disse al n. 12 che la licenza rilasciata da funzionario incompetente, equivale a mancanza d'autorizzazione. Andrà dunque soggetto a pena l'impresario che presenti licenza irregolare? Certo l'autorità competente può ordinare la chiusura del teatro, o la cessazione dello spettacolo; ciononondimeno tanto essa come le antorità, i tribunali o pretori chiamati a giudicarne avranno riguardo alla buona fede del prevenuto onde abbassare la pena al *minimum* e lasciare libero il corso alle rappresentazioni. Questa buona fede, per altro, non giungerà fino a procurare l'assoluzione del prevenuto, se non in casi speciali: imperocchè, siccome è noto, in materia di contravvenzioni il solo fatto è punibile, indipendentemente dal proposito e dalla buona o mala fede.

39. L'impresario di teatro o spettacoli autorizzati può farsi accusatore e costituirsi parte civile nelle azioni dirette contro impresarj che non sono muniti di licenza. In massima, onde avere il diritto di farsi accusatore e di reclamare i danni ed interessi, basta che un danno qualunque sia stato cagionato mediante un fatto che dalla legge è qualificato per contravvenzione o delitto (1). L'impresario, adunque, che trovasi pregiudicato ne'suoi interessi da una concorrenza illegale può egli stesso denunciarla ai tribunali od anche intervenire personalmente nelle requisitorie dirette dal pubblico ministero, onde reclamare la riparazione del danno. Per l'istessa ragione è da lungo tempo ricevuto in giurisprudenza che i farmacisti, per esempio, ponno perseguitare in loro nome, avanti i tribunali correzionali, coloro che si danno all'esercizio illecito della loro professione, o intervenire come querelanti nelle requisitorie (2).

40. E dalle considerazioni ora esposte scende ovvia altresì la conseguenza che l'impresario, il quale fu autorizzato a un certo genere,

(1) Art. 1151, 1156 Cod. civ.; — art. 12. Cod. penale.
(2) LACAN e PAULMIER. Op. cit., T. I, n. 39.

può muover querela a coloro che, senza autorizzazione, usurpassero in questo genere.

L'usurpazione di un genere sopra un altro può cagionare effetti assai pregiudizievoli. L'impresario autorizzato a dare operette comiche od altro spettacolo particolare, potrebbe aver fatte, sotto la guarentigia dell'autorizzazione ed in vista del genere a lui concesso, spese considerevoli per scritture d'artisti, figurini, vestiarj, scene, macchinismi, ecc. Or se una concorrenza illegittima lo defrauda in tutto od in parte de' suoi profitti, egli verrebbe a soffrirne ingiusto danno: e il buon diritto non comporta che alcuno si faccia più ricco a danno altrui, mentre contravviene ad una legge ch'era suo debito l'osservare (1).

Ma a quale giurisdizione dovrà rivolgersi l'impresario danneggiato? Credettero alcuni non potesse egli rivolgersi che all'autorità amministrativa per invocare da essa la manutenzione delle rispettive licenze. Questo può farsi: ma non vale allo scopo di riparare il pregiudizio arrecato. In tal caso è necessario conoscere e giudicare circa i diritti particolari dei due teatri e la valutazione del danno. Tali questioni sono, per loro natura, di competenza dei tribunali ordinarj. In Francia, però, se i titoli, onde trae origine la contestazione, sono ambigui, se i generi rispettivi non sono in essi chiaramente designati, talchè nasca dubbio sul punto di sapere se la contravvenzione addebitata al convenuto sia stata veramente commessa, devono i tribunali soprassedere e rimettere le parti all'amministrazione per la interpretazione dei titoli, avendo essa sola un tale potere. Ma il merito della questione non è per ciò sottratto alla loro competenza. Tosto che i titoli furono interpretati, o se i medesimi non hanno bisogno di esserlo, a motivo della chiarezza di loro disposizioni, i tribunali ne fanno applicazione, giudicando circa ai diritti che ne discendono nei privati rapporti dell'attore e del reo (2).

(1) *Nemo cum alterius detrimento et injuriâ locupletior fieri potest.*

(2) Questi principj furono sanzionati con un giudicato del Tribunale della Senna 1.ª Camera, 26 gennajo 1839 (*Gaz. des Trib.* e *le Droit.* 27 gen.), confermato con arresto 2 luglio 1839 della 1.ª Camera della Corte di Parigi (*le Droit* 3 luglio).

Però, Antenor Joly direttore della *Rénaissance*, dovette subire un processo dipendentemente dalla *Chaste Suzanne* che il direttore dell'Opéra pretendeva essere un' usurpazione del genere del suo teatro, e ciò contro i termini del brevetto di privilegio della *Rénaissance*. La prima Camera del Tribunale, con decisione 21 febbrajo 1840 (*Gaz. des Trib.*, 22 febbrajo), erasi dichiarata, per ora, incompetente, pel motivo che le espressioni del privilegio dei due teatri, e segnatamente le successive estensioni del privilegio della *Rénaissance* rendevano necessaria una dichiarazione. Questa decisione fu riformata coll'arresto 23 maggio 1840 (*Gaz. des Trib.* e *le Droit*, 24 mag.) della prima Camera della Corte.

« Considerando che il Decreto 8 giugno 1806 e l'ordinanza 23 aprile 1807 determinarono il genere delle produzioni che l'Accademia Reale di musica aveva esclusivo diritto di rappresentare :

Nella legislazione italiana questo rinvio all'autorità politica per l'interpretazione dei termini della licenza è affatto sconosciuto, e sta bene: — oltre al perditempo, si ha il pericolo di pregiudicare spesso la questione giudiziaria col voto della autorità politica. All'incontro crediamo che la licenza deva considerarsi come la legge delle parti: e i giudici ordinarj hanno non solo il mandato di applicare, ma eziandio e prima, quello di interpretare la legge.

Anche la giurisprudenza inglese sembra riconoscere ai direttori od impresarj codeste facoltà, siccome riconosce la competenza dell'autorità giudiziaria. La *Gaz. des Trib.* 22 maggio 1839 riferisce una decisione della Corte di *Commonpleas* della città di Dublino, che accordò al direttore del Teatro Reale di questa città 1000 franchi d'indennizzo contro il direttore del minore teatro di *Abbey street*, il quale aveva usurpato sul suo privilegio rappresentando *Venezia salvata*, tragedia di Otray, mentre gli era permesso di rappresentare commedie e farse. Il convenuto difendevasi appunto asserendo che *Venezia salvata* non era una tragedia, ma piuttosto un dramma intercalato di scene comiche (1).

41. Abbiamo veduto che in qualche caso può l'impresario avere il diritto esclusivo di dare certi spettacoli in un dato luogo (n. 24). Or è manifesto che se l'impresario danneggiato per lo stabilimento di un teatro non autorizzato può sempre costituirsi parte civile e chiedere la riparazione del danno sofferto, a miglior ragione egli lo potrà nel caso suavvertito. Chi costruì una sala, fece spese di istallazione e contrasse obblighi unicamente sulla fede di questo privilegio, ha evidentemente diritto ad una protezione maggiore di colui che montò un teatro a suo rischio e pericolo e che poteva aspettarsi la concorrenza di quelle altre imprese che all'autorità fosse piaciuto di ammettere.

Questo caso, per altro, col sistema di assoluta libertà che informa la nostra legislazione teatrale, potrà verificarsi assai di raro, come

« Considerando che il direttore di questo teatro muove querela perchè il teatro della *Renaissance* abbia data una produzione col titolo *La Chaste Suzanne*, la quale sarebbe una vera opera grande, e che siasi con ciò fatta usurpazione al suo privilegio;

« Considerando che per pronunciare sovra tale dimanda, non trattasi di interpretare le determinazioni amministrative sulla materia, nè di attaccare il privilegio concesso alla *Rènaissance*, ma solamente di esaminare se la produzione data dalla *Rènaissance* sia del genere di quella, la cui rappresentazione esclusiva è attribuita al *Grand-Opéra*, e, per conseguenza se il teatro della *Rènaissance* sia uscito dalla sfera del suo privilegio, usurpando a quello del *Grand-Opéra* e violandone i diritti;

« Che trattasi, dunque, unicamente della apprezzazione d'un fatto, e che tale apprezzazione è di competenza dei tribunali. »

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit. T. I, n. 54.

già accennammo al luogo sovra citato, non ammettendosi in Italia un *privilegio* d'esercizio teatrale.

Qui ciascuno esercita liberamente la propria industria in concorrenza di tutti, cittadini o no che siano, e perciò non è soggetto a dubbio, che ogni impresario, quando abbia soddisfatto verso l'autorità alle norme regolamentari per l'apertura e l'esercizio di un teatro, possa farvi rappresentare le opere che più gli piace, anche se altro direttore di teatro le avesse annunziate al pubblico per la medesima stagione. Tale questione fu proposta e risoluta dal Tribunale di commercio in Firenze addì 8 maggio 1818 e dalla R. Rota fra il signor Gordigiani direttore del *Teatro Nuovo* e il signor Boschi impresario della *Pergola*, che si voleva obbligare a non produrre sulle scene il *Don Giovanni* di Mozart, perchè il signor Gordigiani avea già prima stabilito di rappresentare la detta Opera al *Teatro Nuovo* (1).

42. La facoltà, che, in base alle leggi penali, può competere all'impresario di rivolgersi direttamente alla giurisdizione correzionale o di intervenire direttamente nelle requisitorie del pubblico ministero (n. 39), è indipendente dall'altra, che pure gli spetta, di adire la giurisdizione civile per chiedere la rifusione dei danni. Libera è al medesimo la scelta dell'azione civile o penale.

43. L'indennizzazione, di qualunque natura possa essere, si riduce sempre a somme di danaro, le quali devono prestarsi da coloro che sono obbligati alla rifazione, o per aver mancato di eseguire i loro obblighi o per altre cause; perocchè il denaro equivale a tutte le cose che cadono sotto la stima (2).

(1) *Giornale pratico legale*, tom. IV, dec. 3, pag. 9; — SALUCCI, *Giurisprud. dei Teatri*, Capit. XIX, n. 211, pag. 118.
(2) DOMAT, *Les loix civiles*, Lib. III, tit. V, Sez. II, n. 16. — MERLIN, *Rep.* v. *Quasi delit.*

CAPITOLO II.

Tasse ed imposte sulle sale da spettacolo e sugli esercizi teatrali.

44. Le varie specie di contribuzioni, che possono colpire il proprietario di teatri o l'imprenditore di pubblici spettacoli, sono: 1. l'imposta sui fabbricati; — 2. la tassa di licenza; — 3. l'imposta sulla rendita, ossia sulla ricchezza mobile; — 4. la tassa del 10 per 100 sull'introito lordo, in surrogazione della tassa di bollo, che avrebbe potuto applicarsi ai biglietti d'ingresso o sedie, alle cedole d'abbonamento, squarcetti d'impresa ecc.

La prima incombe ai proprietarj, le altre agli imprenditori. Faremo qualche breve cenno sovra ciascuna.

45. L'imposta sui fabbricati è regolata dalla Legge 26 genn. 1865, e in forza della medesima dobbiamo ritenere che i teatri, come tutti i fabbricati ed ogni altra stabile costruzione, sono soggetti in proporzione del loro reddito netto ad una imposta, la quale coll'articolo 1 della Legge 11 maggio 1865 fu stabilita per tutto il Regno nell'ali-

quota uniforme del 12 1/2 per cento dei redditi imponibili, determinati a norma della Legge 26 gennajo 1865 sovra citata.

46. Sul modo, poi, di determinare il reddito imponibile l'art. 3 di detta legge avverte ch'esso viene fissato, deducendo dalla rendita lorda del teatro, a titolo di riparazioni, di mantenimento, e di ogni altra spesa o perdita eventuale *un terzo* per gli *opifizj* ed *un quarto* per *ogni altro* fabbricato o costruzione. Nessuna detrazione, è ivi detto, avrà luogo per decime, canoni, livelli, fitti d'acqua, debiti e pesi ipotecarj o censuarj.

Il reddito a denunziarsi è effettivo o presunto. Il reddito effettivo è quello risultante dagli affitti in corso all'atto della denunzia; il reddito presunto è quello che il proprietario potrebbe ricavare in via di affitto comparativamente ad altri fabbricati posti in simili condizioni e circostanze: e le norme per tali dichiarazioni sono indicate agli art. 6 e 7 della Legge 26 genn. 1865 e 16-29 del Regol. 25 maggio detto anno.

47. Si potrebbe fare la questione se il teatro abbia a considerarsi quale *opifizio*, sicchè deva godere il beneficio della deduzione del terzo, anzichè del quarto, nella fissazione del reddito imponibile. Infatti l'articolo 5 della legge più volte citata dichiara che: « Saranno considerate come opifizj tutte le costruzioni specialmente destinate all'industria, e muniti di meccanismi e di apparecchi fissi: » ora ei non può disconoscersi, che l'impresa teatrale è propriamente un'industria; e che per l'esercizio di questa, oltre al personale artistico, è indispensabile un corredo di *meccanismi* e di *apparecchi fissi* pel movimento delle scene, per l'illuminazione, per cadute d'acqua, per le trasformazioni e simili, di cui nei teatri principali si hanno moltissimi esempi.

Gli estremi, pertanto, recati dalla legge concorrerebbero tutti a qualificare il teatro (almeno i principali che sono forniti di tutti gli apparati richiesti dall'arte moderna) come uno dei fabbricati a cui essa accorda il beneficio di una deduzione più lauta di quella che è concessa alle ordinarie costruzioni. Anche lo spirito e l'intento della legge medesima, di proteggere, cioè, e incoraggiare le industrie che hanno pur tanta parte nell'incremento del ben essere sociale, sembrano soccorrere alla interpretazione che noi crederemmo più logica: tanto più che questa industria speciale non vuol essere considerata unicamente nel suo scopo immediato del pubblico divertimento, ma può dirsi madre e sintesi di cento altre, anima e stromento di quelle arti belle, per cui va sovra ogni altra celebrata la nostra terra italiana: la poesia drammatica, la musica, la coreografia, la scenografia ricevono il massimo impulso dalla acclamazione ch'esse incontrano nello svol-

gimento dell'industria teatrale. E se, per ultimo, si riflette allo scopo educativo che la ispira ed alimenta e che dev'essere cura sollecita di ogni civile legislazione, pare a noi non rimanga dubbia la giustezza della interpretazione più favorevole.

Dopo tutto, però, la pratica non ci soccorre. Forse non si è mai pensato a reclamare questa sana applicazione della legge: in fatto i teatri non deducono che il quarto, come può vedersi alla nota n. 1, pag. 41.

48. La omissione di fare la dovuta denuncia nei termini e modi stabiliti dalla legge è punita con una multa eguale al triplo della imposta che ricade sul reddito non denunziato.

Se la denunzia del reddito sarà minore del vero, il denunziante incorrerà nella stessa multa del triplo dell'imposta, calcolata sulla differenza tra il vero reddito e il reddito denunziato; e se alla denunzia sarà stata unita la scrittura o la dichiarazione in carta libera firmata dal conduttore, anche questi sarà tenuto solidalmente al pagamento di detta multa del triplo (1).

49. E i teatri erariali sono essi pure soggetti alla imposta generale sugli edifizi? — Lo sono. — In Lombardia, per esempio, fino a tutto l'anno 1863 i fabbricati erariali (e conseguentemente i Teatri della Scala e della Canobbiana) erano esenti da tributo, sia per censo, sia per imposta rendita edilizia, in forza degli articoli 5 della Sovrana Patente 11 aprile 1851, art. 1 del Regolamento 24 maggio 1851, n. 5293, ed ivi richiamato Titolo III del Regolamento 6 maggio 1841 della Giunta del Censimento.

A partire dal 1 gennajo 1864 essendo stata promulgata la Legge 24 luglio 1864, n. 1831, che ordinava il conguaglio dell'imposta fondiaria sulla rendita dei fabbricati, la antecedente esenzione venne tolta per gli effetti dell'art. 10 della legge stessa.

In analogia a detta legge venne emanata dalla Direzione del Demanio e Tasse la Circolare 7 ottobre 1864, n. 16699-226, in ordine alla quale furono richieste le dichiarazioni di reddito pei fabbricati prima esenti, che vennero assoggettati all'imposta, in ragione però di soli 2/3, giusta le prescrizioni portate dall'art. 11 della legge succitata.

Tale trattamento continuò ad avere vigore fino a tutto il 31 dicembre 1865. Dal 1 gennajo 1866 in avanti, l'imposta venne e viene tuttora commisurata in base alla Legge 26 gennajo 1865, n. 2136, per l'art. 2 della quale non sono esonerati i teatri in argomento sebbene di proprietà erariale. Siffatta disposizione è anche richiamata negli ar-

(1) Art. 8 della citata Legge 26 gennajo 1865.

ticoli 8 e 13 del Regolamento 25 maggio 1865, n. 2319 annesso alla legge suddetta (1).

(1) Possono riuscire di qualche interesse i seguenti dati circa i Teatri regi di Milano:

Attualmente il fabbricato costituente il Teatro della Scala (esclusi i palchi di cui in appresso) trovasi compreso nei ruoli dell'imposta alla partita intestata DEMANIO REGIO pei fabbricati di proprietà del medesimo, con un reddito attribuito di effett. L. 45,000, sicchè colla deduzione di un quarto accordato dall'art. 3 della Legge 26 gennajo 1865 restano imponibili L. 33,750, alle quali applicate le aliquote d'imposta, l'aumento di 3 decimi e sovrimposte, si hanno

al Teatro *della Scala* pel 1870.

		aliquota		importo	
Competenza	Erariale — aliquota coi 3 decimi . . L.	16,250	importo L.	5,484	37
idem	Provinciale — aliquota . . . . . »	3,125	»	1,054	68
idem	Comunale — aliquota . . . . . »	9,375	»	3,164	06
	E quindi in totale, aliquota L.	28,750	importo L.	9,703	11

Per le stesse ragioni, al Teatro *della Canobbiana*, essendovi stato attribuito il reddito di effett. L. 7,500, che danno imponibili L. 5,625, le competenze sono le seguenti:

A favore	Erariale	L.	904	06
idem	Provinciale	»	175	78
idem	Comunale	»	527	34
	E quindi in totale	L.	1,607	18

Si osserva che tanto nel Teatro della Scala, quanto nel Teatro alla Canobbiana, la maggior parte dei palchi sono di proprietà privata (non esclusi i palchi di proprietà privata del *Ramo Corona*) e che essi figurano fino dall'origine inscritti in censo partitamente al nome dei singoli proprietarj.

Detti palchi si considerano dalla legge formare separati e distinti fabbricati, come trovansi descritti in censo, e seguirono nell'applicazione dell'imposta le vicende già sopra accennate pei fabbricati in genere.

All'epoca poi in cui venne attivata la Legge generale d'imposta sui fabbricati 26 genn. 1865, n. 2136 tutt'ora vigente, la Commissione di sindacato cui era demandato l'accertamento dei redditi, stabilì per norma le seguenti categorie:

Teatro Scala.	1.ª Fila	dalle	effett.	L. 900	alle	L. 1000
	2.ª id.	»	»	» 1,200	»	» 1,400
	3.ª id.	»	»	» 800	»	» 900
	4.ª id.	»	»	» 500	»	» 600

I palchi di 5.ª fila sono erariali e quindi dotazione dell'impresa e compresi nel reddito sopra accertato di L. 45,000 unitamente alla platea e loggione.

Teatro Canobbiana	1.ª Fila	dalle	effett.	L. 200	alle	L. 250
	2.ª id.	»	»	» 250	»	» 300
	3.ª id.	»	»	» 150	»	» 200
	4.ª id.	(Solo per 2 palchi)	»	» 100	»	» 150

Gli altri palchi di quarta fila, la platea ed il loggione sono pure erariali e quindi dotazione dell'impresa e come tali compresi nel reddito di sopra accennato di L. 7,500.

Ad ogni buon fine si osserva che le categorie di palchi e redditi come sopra esposte furono dalla Commissione adottate per quei proprietarj che avevano dichiarato un reddito minore, essendovene all'incontro buon numero notificato e conseguentemente accertato con un reddito molto maggiore.

50. In molti teatri di proprietà erariale o comunale od anche privata vi ha un certo numero di palchi, i quali appartengono a varj distinti proprietarj. Questi palchi sono dalla legge considerati come formanti fabbricati speciali e separati e trovansi descritti nei libri censuarj partitamente al nome dei singoli proprietarj stessi.

Detti palchi subirono nell'applicazione dell'imposta le vicende or ora accennate pei fabbricati in genere: all'epoca, poi, in cui venne ultimamente attivata la Legge d'imposta sui fabbricati in data 26 gennajo 1865, n. 2136 tuttora vigente, le diverse Commissioni di Sindacato cui era deferito l'accertamento dei redditi, in quanto le private notifiche apparivano manifestamente troppo tenui, stabilirono per fondamento dell'imposta diverse categorie in base sia all'importanza dei teatri, sia all'ordine dei palchi (Vedi in proposito la nota al n. precedente).

Vi fu qualche disputa per determinare qual fosse la vera natura giuridica della proprietà di un palco, avendo alcuni sostenuto risolversi questa puramente in una servitù di godere gli spettacoli; ma fu bene chiarito che la proprietà di un palco costituisce un vero dominio, meno puro se vuolsi delle altre proprietà, in quanto la natura stessa dello scopo e l'interesse legittimo degli altri proprietarj palchettisti o del teatro impongono qualche limitazione al proprietario di un palco, il quale non può, per esempio, distruggerlo: ma deve nondimeno ritenersi una proprietà assoluta di cosa *immobile* (1). Di qui la facoltà di goderne,

(1) CECCONI, *Repert. di Giurispr. dei Trib. di Roma*, an. 1842, pag. 347, al voc. TEATRO « *Non sine gravi contentione inclusæ in activo patrimonio fuere cellulæ, quæ familia possidebat in Perusino Theatro, et in altero urbis, quod dicunt de* CAPRANICA, *complexive valoris scutorum* 935. *Non id arrisit, quod notabatur hujusmodi cellulas activam tantum præ se ferre servitutem inspiciendi scænica spectacula. Perpensum fuit enim, ad realem eam costituendam duos necessarie, requiri fundos, dominantem unum, servientem alterum, prout in leg. Servitutes* 14, ff. *De servit. etc.*; PECHIUS. *De servit.* etc. Lib. III, Cap. IX, quæst. 49, n. 25, *perperam, — at vero exquiri in easu fundum alterum.* QUOD VERO THEATRALES CELLULÆ, UT ALII URBANI FUNDI, IMMOBILEM CONSTITUANT PROPRIETATEM, FACILE QUISQUE SIBI PERSUADET, *si animadvertat transferri de uno ad alium locum non posse, illasque et contra locare, vendi et donari posse ad libitum domini. Nec certe in dubium erat revocandum cellularum dominium, ex quo dominus variare non potest earum usum ac destinationem. Neminem enim latet dominium, et qui cellulas possidet, ab eo non differt, qui viridarium, similiaque ad voluptatem possidet, et fructus horum immobilium æstimantur in commodo, quod quisque capit. Extra thesim vero invocabatur Decisio Romana Theatri de* CAPRANICA *diei* 13 *maii anni* 1772 *coram Manelli. Non enim in disceptationem adducebatur illic, utrum cellularum proprietas immobile constitueret dominium favore possessorum, prout quæritur in præsenti controversia, sed ex incontroverso eorum dominio querebatur, an jus dominii porrigi posset ad universum Theatrum ad effectum præsertim dignoscendi, num cellarum proprietarii immiscere se possent in spectaculis regendis ac ordinandis. Hoc erat, quod cellularum domini per ingens absurdum contendebant illic, quodque merito fuit sub decisione illa improbatum, non traducenda proinde ad rem præsentem.* » ROTA, nella Perusina. *Progressivitates fideicommissi*, 13 dicem. 1841, § 9; — DE CORSI; — SALUCCI, *Giurispr. dei Teatri*, 1858, n. 180.

disporne per alienazione, o cessione in modo qualsiasi, come farebbesi di qualunqne altra proprietà, e quindi eziandio l'obbligo al pagamento delle imposte.

Dei diritti spettanti ai proprietarj o conduttori dei palchi in relazione ai pubblici spettacoli, si dirà nella Parte II.

51. Abbiamo già veduto (n. 6), quale sia la misura prefissa dalla Legge 26 luglio 1868 per l'unificazione delle tasse sulle concessioni governative riguardo alle tasse di licenza, secondo la maggiore o minor durata degli spettacoli, e secondo l'importanza dei teatri, che dalla Legge 26 giugno 1865 sui diritti degli autori furono classificati in teatri di 1.°, di 2.° e di 3.° ordine.

Or qui aggiungeremo che anche gli spettacoli di curiosità, come gli uffici pubblici d'agenzia, che vedemmo assoggettati all'obbligo della previa licenza (n. 2 e 10), a termini dell'art. 3 della Legge 26 luglio per la tassa sulle concessioni governative, sono soggetti alla tassa prevista dagli articoli 35-38 della tariffa annessa a detta legge pel rilascio della licenza: e gli uffici d'agenzia poi subiscono altra tassa di L. 5 per la vidimazione annuale che devono chiedere dell'assenso medesimo (1).

52. Queste tasse si devono pagare all'ufficio demaniale nel cui distretto vogliono aprirsi i teatri e le sale di pubblico spettacolo: eccettuata, per altro, la tassa di L. 5 per i teatri di terz'ordine che viene soddisfatta coll'applicazione di una corrispondente marca speciale.

Per la liquidazione delle tasse, in riguardo all'ordine cui appartengono i teatri, si terrà per base la classificazione stabilita dalla tabella annessa al regio decreto 13 febbrajo 1867, n. 3596, da noi riferita nelle note a pag. 9; e rispetto al numero delle rappresentazioni dovrà questo essere dichiarato dai richiedenti le licenze.

Il numero delle rappresentazioni viene dall'ufficio di registro e di commisurazione indicato nella quietanza di pagamento (2).

53. Le tasse di licenza sono soggette all'aumento del decimo a titolo sovrimposta di guerra? La Circolare 24 ottobre 1868 del ministro per le finanze decise il dubbio negativamente, pel motivo che « non esistendo nella legge veruna disposizione al riguardo, non potrebbe sotto verun titolo essere giustificata l'esazione di detta sovrimposta (3). »

54. Le licenze non vengono rilasciate dall'autorità di sicurezza

(1) V. art. 31-38 della tariffa succitata.

(2) Art. 11 del Regol. 18 agosto 1868 per l'esecuzione della legge di unificazione delle tasse sulle concessioni governative ecc., in data 26 luglio 1868.

(3) Vedila riferita per estratto nel *Manuale di P. S.* 1868, pag. 249.

pubblica, se non sia loro presentata la quietanza di pagamento delle tasse nella misura determinata dalla legge. E, oltre alle indicazioni prescritte dai regolamenti in vigore, nelle licenze d'apertura di teatri, le autorità di pubblica sicurezza devono inserire per iscritto la condizione che i concessionarj sono obbligati ad osservare tutte le prescrizioni relative al pagamento della tassa sul prodotto dei teatri di cui diremo più innanzi, sotto pena di revoca della licenza (1).

55. È sorto il dubbio se i permessi per feste da ballo a pagamento fossero soggetti alla tassa di lire 2 prescritta dal n. 38 della tabella annessa alla legge sulle concessioni governative: ma fu risolto negativamente, nel riflesso che queste tasse in generale riflettono alle licenze annuali, e d'altronde le feste da ballo serali non possono essere considerate come un *mestiere* o *professione* intesi al pubblico trattenimento a sensi di legge, nè il permesso limitato alla circostanza può dirsi annuale (2).

Del rimanente anche le feste da ballo che si danno nei teatri sono soggette all'imposta della Legge 19 luglio 1868 (Vedi n. 66).

56. Quanto agli esercenti le professioni ambulanti di saltimbanco, suonatore, o cantante (Vedi n. 15) la tassa di L. 2, imposta dal n. 38 della tabella annessa alla Legge 26 luglio 1868 sulle concessioni governative, non può applicarsi ad ogni permesso di permanenza per esercitare in un comune rilasciato dall'autorità municipale, ma unicamente alla apposizione del *visto* sul certificato d'iscrizione, a cui sono obbligati ogni anno gli esercenti le professioni ambulanti di cui è questione (3).

57. Contro le tasse suole acuirsi l'ingegno dei contribuenti onde trovar modo sia di eludere la legge, sia di renderne meno gravi le conseguenze. Avvenne, per esempio, che il proprietario d'un teatro, senz'essere imprenditore di spettacoli, domandasse per sè la licenza. Si voleva probabilmente ottenere lo scopo che la licenza durasse quanto la proprietà del teatro! Ma fu deciso che pel disposto dei nn. 36 e 37 della tabella annessa alla Legge 25 luglio 1868, n. 4520 e dell'articolo 35 del Regolamento 18 maggio 1865, n. 2336, la tassa ivi stabilita deve applicarsi alle licenze che si rilasciano *a ciascun impresario, per ogni corso di rappresentazioni teatrali*. Conseguentemente tali licenze non si possono rilasciare al proprietario del teatro se non

(1) Art. 12 del Regolamento sovracitato e Circolare ministeriale 1 maggio 1869, riferita a pag. 56, 57.

(2) Nota del Ministero Interni, 13 nov. 1868, *Man. di P. S.* 1868, pag. 283.

(3) Idem 20 sett. 1868, loc. cit. 1868, pag. 209.

quando egli stesso assuma l'impresa. « La licenza, riferisce il Mini-
» stro dell'Interno, che vorrebbe chiedere il proprietario del teatro (accu-
» mulando per risparmio di tasse le rappresentazioni che possono dare
» più impresarj e indipendentemente dagli ordinari permessi di apertura)
» sarebbe una licenza affatto *sui generis*, non scritta nella legge, e per-
» ciò non è da concedersi.

» Questo e il Ministero delle finanze, opportunamente consultato,
» sono di concorde parere che pel combinato disposto dei numeri 36
» e 37 della tabella annessa alla Legge 26 luglio 1868, n. 4520 e del-
» l'art. 35 del Regolamento 18 maggio 1865, n. 2336, la tassa ivi sta-
» bilita debba applicarsi alle licenze che si rilasciano a ciascun impre-
» sario di un corso di rappresentazioni teatrali.

» In conseguenza di ciò, solo allora che il proprietario di un teatro
» assuma egli medesimo la impresa, ritiensi che si possa concedere al
» proprietario stesso la licenza, e da lui esigere la tassa corrispon-
» dente (1). »

58. Non è nelle attribuzioni dell'autorità comunale di imporre tasse sulla licenza per l'apertura dei teatri, giacchè la legge generale di pubblica sicurezza 20 marzo 1865 deferisce all'autorità politica il potere di accordare le licenze, le quali devono essere concesse senz'altri aggravj, oltre quelli indicati dalla legge stessa, in forza della quale fu privato d'efficacia esecutiva ogni altro regolamento municipale che disponesse in materia (V. art. 122 di detta legge a pag. 5).

Il Municipio di Firenze avea creduto di poter imporre al sig. Ferdinando Morini, impresario del Teatro *Alfieri*, una contribuzione per l'apertura di quel teatro: ma il Morini presentò ricorso al Ministero dell'Interno, col quale chiese vietarsi al Comune di Firenze la esazione di una tassa pei teatri e la pretesa che non si possa aprire nessun teatro, senza suo permesso. La controversia fu rimessa per parere al Consiglio di Stato, il quale accolse il reclamo dell'impresario col seguente voto, in data 21 luglio 1866:

Considerando che la polizia dei teatri è dalla legge 20 marzo 1865 affidata alle autorità di pubblica sicurezza e da queste si danno i permessi per le rappresentazioni ecc. (art. 34 e seguenti del Regolamento per la esecuzione della legge sulla sicurezza pubblica); — e però non può l'autorità comunale ingerirsi in alcun modo su quanto riguarda l'apertura dei teatri, a meno che si tratti di teatri di proprietà comunale, o per servizio da prestarsi da' pompieri o da altri agenti del comune e che dall'impresario fossero richiesti o

(1) Nota del Ministero degli Interni ai prefetti, in data 7 ottobre 1869, riferita nel *Manuale di S. P.* 1869, pag. 251.

dall'sutorità di pubblica sicurezza ordinati, nel qual caso può darsi luogo a particolare convenzione per l'uso del teatro, o a retribuzione per i servigi prestati;

Che dopo la Legge 20 marzo 1865 sulla P. S., qualsiasi disposizione di precedente regolamento municipale sui teatri non può ritenersi esecutoria;

Che neanco si può ammettere la pretesa del Comune di Firenze di trattarsi di una tassa speciale imposta per legge, e fin dal 1782 ceduta al Comune, perchè questa tassa corrispettiva alla licenza dell'apertura del teatro è stata implicitamente colpita dalla legge sopracitata di pubblica sicurezza, che alle autorità politiche esclusivamente conferisce lo accordare simile licenza senza percepire altro diritto che l'importo della carta bollata e della stampa.

Che se il Comune di Firenze crede di avere un diritto speciale per la cessione del 1782 ad esigere alcuna somma dagli impresari, potrà farne esperimento in giudizio, ma non mai esigerne il pagamento come di una tassa e pretendere che l'apertura dei teatri sia subordinata alla sua licenza.

Che del pari oggetto di giudizio e non già di disposizione ministeriale può essere la ripetizione di quanto il Morini dice avere indebitamente pagato per la tassa dal Comune di Firenze pretesa.

La Sezione è d'avviso:

Che il Ministero possa dichiarare non aver diritto il Comune di Firenze di accordare licenza per l'apertura dei teatri, e di esigere per la licenza una tassa.

59. In Francia, fino dal secolo XVI, fu introdotta a beneficio dei poveri una imposta speciale sull'esercizio dei teatri e spettacoli: essa non fu istituita, come volgarmente si crede, nel solo scopo di far contribuire i piaceri del pubblico al sollievo degli infelici. Questo pensiero filantropico, che è quello della legge francese moderna, non rimonta più oltre che alle ordinanze di Luigi XIV. Il diritto dei poveri non era, nella sua origine, che l'indennità del pregiudizio recato alla classe indigente colle rappresentazioni teatrali. Un Decreto del Parlamento di Parigi in data 27 gennajo 1541, prescriveva ai fratelli della Passione di incominciare i loro spettacoli a un'ora dopo mezzogiorno e finire alle cinque: « e siccome (aggiungeva) il popolo sarà » distratto dal servizio divino, *ciò che diminuirà le elemosine,* essi pa» gheranno ai poveri la somma di mille lire tornesi, salvo ad ordi» nare somma più grande (1). »

La esazione di questo diritto, che sulle prime era temporaneo, fu dappoi prorogata con ulteriori leggi e decreti fino a che il decreto 9 dicembre 1809 dichiarò di mantenerla indefinitamente. Essa figura ogni anno nelle leggi finanziarie francesi tra le imposte autorizzate (2).

(1) Regis. manos. del Parlamento franc., alla data del 27 genn. 1541.

(2) Il lettore che amasse conoscere dettagliatamente i particolari della legislazione e giurisprudenza francese su questa specie d'imposta, potrà vederli al Repertorio del Dalloz, Voc. *Théâtre*, n. 113-138, e nel Trattato dei signori Lacan e Paulmier, P. I, n. 129 e seg.

60. In Italia non esiste cotale imposizione generale a favore dei poveri: solamente nelle principali città vi hanno pie istituzioni, le quali hanno diritto in forza di statuti speciali a qualche sera di beneficiata. In Toscana, per esempio, la *Pia Casa di lavoro*, rifugio dei poveri, ha diritto di avere nel carnevale una beneficiata in ciascun teatro (1). A Milano vi sono il *Pio Istituto Teatrale* e il *Pio Istituto Filarmonico*, associazioni mutue di persone addette al servizio dei maggiori teatri della *Scala* e della *Canobbiana* ed alle orchestre dei medesimi (2), le quali hanno riservate *quattro* serate all'anno di beneficio nei detti teatri.

Un'altra imposizione si pagava in Francia dai minori teatri e spettacoli di curiosità al teatro dell'Opéra (3): e ad imitazione di questa anche i teatri minori di Torino, prima della unificazione del Regno d'Italia, pagavano alla Direzione del Teatro *Regio* una retribuzione fissata al decimo degli introiti, colla quale intendevasi supplire alle eventuali deficienze che avessero presentato le semplici riscossioni del prezzo dei palchetti e degli ingressi alla manutenzione del consueto decoro di quelle rappresentazioni: ma indagando l'origine d'una tale retribuzione, si scorge che la medesima non era nè un'imposta nè un reddito demaniale sugli spettacoli dei teatri inferiori della Capitale, bensì un emolumento da percepirsi dal maggior teatro, a cui per disposizione governativa di alta polizia era concessa una tal quale privativa di rappresentazione, acciocchè in quello il pubblico accorrente potesse rinvenire maggior lustro e splendore negli spettacoli, e fra tutti i teatri, uno ve n'avesse, il quale riunisse in sè quanto di più magnifico le arti valessero a somministrare (4).

Ma anche questa gravezza venne a cessare di fronte al principio della libertà industriale.

Sono quindi a ritenersi abolite tutte le speciali contribuzioni da cui erano affette nelle varie provincie d'Italia le gestioni di molti teatri. E venne infatti deciso che in forza dell'art. 35 del Regolamento di P. S. e dell'art. 9 della Legge sulle concessioni governative del 26 luglio 1868, n. 4520, deve ritenersi abrogato anche il sovrano rescritto parmense del 10 febbrajo 1867, n. 245, col quale si imponeva una tassa a favore della *Casa di provvidenza* per la licenza di apertura dei

(1) E. SALUCCI, *Giurisprudenza dei Teatri*, p. 164, n. 283.
(2) V. gli Statuti di queste associazioni in fine al II volume.
(3) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 468 e seg.
(4) BETTINI, *Giurispr. degli Stati Sardi*, 1852, Parte II, col. 223.

teatri. Ecco il tenore della nota ministeriale colla quale veniva stabilita questa massima:

Dai documenti comunicati in copia con lettera controdistinta si rileva che le licenze degli spettacoli pubblici, che concedevano le direzioni di polizia generale di Parma, erano sottoposte alla condizione del pagamento del decimo del prodotto in favore dell'appaltatore del R. teatro di codesta città; e che essendo pel medesimo cessato questo beneficio in virtù del contratto d'appalto approvato con sovrano rescritto del 4 aprile 1856, il ministro di grazia e giustizia, con disposizione del 19 novembre detto anno, n. 2337, stabiliva che il decimo del prodotto lordo di tutti i divertimenti a pagamento che si davano in codesta città, eccetto il R. Teatro, fosse devoluto alla *Casa di provvidenza.*

Questa disposizione fu approvata con sovrano rescritto del 10 febb. 1857, n. 245.

Però le licenze degli spettacoli pubblici che per l'art. 35 del Regolamento di P. S. non erano sottoposte ad alcuna condizione di pagamento di tassa, ora vennero soggette alla tassa stabilita dai nn. 36 e 37 della tabella annessa alla Legge 26 luglio 1868, n. 4520.

E poichè nel caso in questione si tratta di una tassa messa a beneficio della *Casa di provvidenza* in codesta città, e l'art. 9 della citata legge abroga le disposizioni che erano in vigore nelle diverse provincie del regno relativamente alla tassa contemplata nella tabella annessa alla medesima, ne segue che deve ritenersi abrogato il cennato sovrano rescritto parmense del 10 febbrajo 1857.

Vuolsi, inoltre, considerare che a termini dell'art 23 della Legge del 19 luglio 1868, n. 4480, è imposta un'altra tassa del dieci per cento a favore del R. Erario sul prodotto lordo degli spettacoli e trattenimenti pubblici.

Ciò premesso l'autorità politica non può sottoporre le licenze dei pubblici spettacoli ad una condizione non contemplata dall'art. 35 del Regolamento di pubblica sicurezza ed al pagamento di una tassa non prescritta dalle menzionate leggi del 26 e del 29 luglio 1868 (1).

61. Quanto alla tassa di ricchezza mobile, non gioverà dilungarsi molto, sia trattandosi di legge generale di nota applicazione, sia perchè in pratica crediamo che gli impresarj, come tali, sfuggano facilmente a questa imposizione. La gestione di un teatro non è, di regola, una professione od un'arte continua, abituale, di cui si possa calcolare il reddito anche in via approssimativa: d'altronde quando si tratti di pagar tasse, molti vi direbbero che il loro esercizio fu sempre passivo. La prova del contrario è quasi impossibile. Non dovrebbero però in nessun modo sfuggirla gli agenti teatrali, i maestri di musica, gli artisti, e simili.

Ci limiteremo, quindi, a ricordare in proposito un principio di massima, che, cioè, ogni querela contro le determinazioni del reddito im-

(1) Nota del Ministero dell'Interno, 27 agosto 1869, riferita nel *Man. di P. S.* 1869, pag. 119.

ponibile e relativa tassa, fino a che i ruoli non sono definitivamente stabiliti, è di competenza esclusivamente delle commissioni di sindacato: quando, invece, trattisi di pronunciare la restituzione di quanto un contribuente dovette pagare indebitamente per un errore materiale nella liquidazione del suo reddito, o per erronea applicazione della legge, in tali casi è competente l'autorità giudiziaria. Così la sentenza qui sotto accennata, che riferiamo per esteso, potendo servire come norma direttiva in materia.

« Si ammette che quando trattasi di redditi mobiliari presunti variabili ed eventuali, derivati dall'esercizio di qualsiasi professione, arte, industria od occupazione manufattrice o mercantile, materiale o intellettuale, da doversi di regola valutare secondo la media dei tre ultimi anni precedenti, giusta l'articolo 14 di detta legge, contro l'operato della Commissione comunale o consorziale di sindacato (incaricata di liquidare e determinare il montare del reddito reale e imponibile spettante a ciascun contribuente), non si possa che proporre richiamo per appello dinanzi alla superiore Commissione provinciale o centrale entro il termine di venti giorni dalla pubblicazione delle relative tabelle, e che, in difetto, si abbiano queste a ritenere definitive e irrevocabili a forma degli invocati art. 25 e 26, escluso sempre sopra ciò ricorso all'autorità giudiziaria, per la ragione che in cotale loro giudizio di sindacato esse Commissioni, non astrette che a seguire le norme tracciate dagli art. 14 e 18 e abilitate a valersi per la richiesta estimazione non solo degli elementi positivi di fatto stati raccolti, ma perfino delle cognizioni particolari dei membri che le compongono (art. 62 del Regolamento 14 agosto 1864), lo che al magistrato è assolutamente divietato, bisogna assolutamente che in siffatto giudisio estimatorio procedano con potere discrezionale inerente alla natura stessa dell'operazione, come si dichiara ben anche espressamente nel capoverso del sopracitato articolo 62; nè cotale giudizio d'apprezzamento emesso con potere discresionale, per intrinseca sua natura incensurabile, può mai formare suggetto di controversia e di nuovo esame dinanzi all'autorità giudiziaria, nè d'altra parte, dirimpetto a quella illimitata facoltà discrezionale accordata dalla legge alla Commissione di sindacato, e da potersi soltanto moderare da altra superiore Commissione della stessa specie, investita d'uguale potere discrezionale, appunto perchè si tratta di redditi presunti ed eventuali, che possono anche non verificarsi affatto o verificarsi in somma maggiore o minore sì della denunciata come della liquidata d'ufficio, non potrebbesi giammai allegare positiva lesione d'un diritto certo ed incontestabile.

Ma la cosa è ben diversa quando si tratti di redditi certi e in somma definita, come sono quelli provenienti da capitali, che, giusta l'art. 13, si debbono dichiarare e valutare nella somma risultante dal titolo senza nessuna detrazione, e non si fa perciò luogo a liquidare e determinare il contestato reddito reale per mere presunzioni, deducibili perfino a tenore dell'art. 23, n. 7, dal valore locativo dell'abitazione del contribuente, e ad emanare per tal guisa giudizio d'estimazione con potere discrezionale: poichè il reddito reale risulta necessariamente ed evidentemente dalla denunzia stessa, sia che vi si trovi espressa la cifra dell'interesse annuo nel suo numerico montare, sia che porti soltanto

la indicazione della misura dell'interesse stesso; e la Commissione non è dalla legge chiamata ad emettere nessun giudizio estimativo, e quando non si abbiano ad operare indagini per insorto sospetto di infedeltà della dichiarazione, per omissioni d'altri redditi certi o presunti ed eventuali, più non rimane che l'operazione propria dell'agenzia delle tasse, di determinare la tangente dell'imposta attenendosi alle norme stabilite dalla legge e dai regolamenti; e appunto per non essere dato giudizio estimativo dinnanzi alla prima Commissione, ma semplice errore materiale di fatto, non è luogo a riforma di giudizio per appello, ma sibbene a mera correzione dell'incorso errore;

Attesochè, del resto, comunque sia la cosa riguardo alla materiale computazione erronea d'un reddito per interesse di capitale mutuato, per cui si fosse presa a base per isbaglio una misura diversa, come sarebbe il sei invece del cinque per cento, o si fosse errato nel fare l'operazione aritmetica, e supposto per ipotesi che anche in tal caso fosse dai predetti art. 25 e 26 interdetto al contribuente di portare richiamo dinanzi all'autorità giudiziaria, male se ne potrebbe da ciò argomentare la incompetenza del potere giudiziario a conoscere della presente controversia; imperocchè non è già questione del maggior o minor reddito reale, ossia interesse che si ritragga dal denunciato capitale di lire 5,200, ma sibbene se questo capitale stesso di lire 5,200 sia o no compreso fra gli enti assoggettati dalla legge ad imposta, e possa dichiararsi esso stesso reddito reale imponibile invece dell'ammontare dell'annuo interesse che se ne ritrae, solo dalla legge colpito; e sopra ciò, qualunque sieno per avventura le espressioni de' regolamenti emanati o da emanarsi, sta e starà pur sempre in verità che *al solo potere giudiziario si appartiene di giudicare irrevocabilmente sui singoli casi speciali in modo obbligatorio tanto pel contribuente quanto per la pubblica Amministrazione contradditrice*, e *che questo cómpito d'interpretare la legge non può mai essere attribuito a Commissioni speciali create dal potere esecutivo, nè allo stesso potere esecutivo;*

Attesochè male s'invoca dalla Direzione demaniale a prova della esclusione dell'autorità giudiziaria da ogni qualsiasi ingerenza in questioni sopra imposte di ricchezza mobile, la disposizione dell'articolo 113 del postumo Regolamento 25 maggio 1865 n. 2518; giacchè tale disposizione di massima (che non è certamente propria di un semplice Regolamento disciplinare) non può nè poco, nè punto derogare alle leggi e allo Statuto, e la stessa legge sul contenzioso amministrativo 20 marzo 1865 all'art. 5 espressamente dispone che si abbiano ad applicare i regolamenti solamente in quanto sieno conformi alla legge; da altra parte poi la suespressa disposizione vieterebbe i reclami in via giudiziaria contro le determinazioni definitive del reddito imponibile, e si deve per conseguenza riferire alle liquidazioni e determinazioni dei redditi presunti, variabili ed eventuali, che hanno appunto bisogno di determinazione per essere di loro natura indeterminati, ma per approssimazione determinabili in regola media, e non già ai redditi certi e definiti, che appunto per essere di per sè determinati non hanno bisogno di determinazione, se pure non si voglia sostenere, con aperta contraddizione in termini, che si può con giudizio di apprezzamento determinare un valore che è per sè determinato; e da ultimo ben ovvia si presentava la considerazione, che nella fattispecie non si tratta già di erronea liquidazione e determinazione del reddito che si ritrae o si dovrebbe ritrarre dal capitale denunciato in lire 5,200, che è appunto il caso con-

templato dal predetto Regolamento, ma invece di scambio del capitale non imponibile col reddito imponibile, e di sottoposizione ad imposta del capitale stesso, che è caso non contemplato in sua singolare stranezza, nè dalla legge, nè dai regolamenti, e che portando lesione pregiudizievole d'un diritto garantito al contribuente dalla legge stessa d'imposta limitata ai redditi di ricchezza mobile, e dallo Statuto, rientra necessariamente ai pari di qualsiasi altra controversia nella cerchia del diritto comune;

Attesochè nel sistema di accatastamento per denunzie dei contribuenti non si può fare a meno dell'opera di ufficiali revisori ossia di una Commissione di sindacato, come è stato infatti praticato non solo riguardo alla tassa sui redditi della ricchezza mobile, ma eziandio per la imposta prediale sugli edifizj; onde, se vera fosse l'erronea opinione dell'appellante Direzione demaniale, che, in forza della istituzione delle Commissioni di prima istanza e d'appello incaricate del sindacato, rimane interdetto al potere giudiziario di entrare a conoscere di questioni qualsiansi sopra materia d'imposte, bisognerebbe cancellare dallo Statuto la disposizione dell'art. 25, dal Codice di procedura civile quella dell'art. 84 e dalla Legge 20 marzo 1865 sul contenzioso amministrativo quella dell'art. 6, cap. 1 e 2;

Attesochè non giova alla Direzione demaniale di porre in campo che trattasi d'imposizione di tributo per contingenti, e che l'erario dello Stato sarebbe ora nell'assoluta impossibilità d'ottenere in altro modo il rimborso della somma che fosse obbligato di restituire al dott. P.; conciossiachè, qualunque siano per essere le conseguenze giuridiche, dal momento che la restituzione dell'indebito è voluta da rigorosa giustizia e da naturale equità ancora, l'autorità giudiziaria non può nè deve indagare d'avvantaggio, e l'Amministrazione pubblica dovrà imputare a sè stessa se gli ufficiali sindacatori e con essi l'agente delle tasse incorsero in quello strano errore, nè può pretendere di riversare sopra il contribuente la responsabilità del fatto loro, contro ogni principio di ragione; e d'altra parte sta poi in fatto che non può sussistere e non sussiste l'allegata impossibilità e il preteso inconveniente, giacchè il Ministero delle Finanze, con sua Circolare 12 dicembre 1865, riconoscendo doversi per stretta giustizia riparare il danno arrecato ai contribuenti per duplicato pagamento d'imposta del secondo semestre 1864, e considerando le duplicazioni come un errore materiale, ebbe ad ordinare il rimborso di quelle che erano già state indebitamente versate;

Attesochè la tassa di lire 247, 90 indebitamente imposta fu però regolarmente riscossa dall'esattore pel noto principio *solve et repete*, in quanto che pubblicate già le tabelle e ruoli, il contribuente dott. P... omise di domandare la rettificazione dell'incorso errore, e deve perciò imputare a sua negligenza se fu poi costretto ad eseguire il pagamento, nè per tale suo fatto può avere diritto a conseguire dallo Stato interessi di mora (1).

62. Per ultimo, abbiamo la tassa del 10 per cento sull'introito lordo degli spettacoli, che fu introdotta dalla Legge 19 luglio 1868 sul registro e bollo, in luogo di quella del bollo che avrebbe potuto esi-

(1) Sentenza della Corte d'appello di Torino (*La Legge*, 1866, P. Amm., n. 47, p. 372.)

gersi sui biglietti d'ingresso, scartafacci dell'azienda, ecc. Le disposizioni relative, che sono oggetto di continua applicazione e reclamarono l'emanazione di varie circolari ministeriali e prefettizie a chiarimento, meritano di essere qui per esteso riferite.

Incominciamo dall'articolo 23 della citata legge, col quale venne appunto istituita la tassa.

Art. 23. Sul prodotto lordo quotidiano dei teatri o luoghi chiusi in cui si danno spettacoli o altri trattenimenti pubblici, di che nell'art. 32 della legge di pubblica sicurezza (V. alla p. 2), per prezzo d'ingresso, sedie, loggie, palchi, ecc. e sull'ammontare degli abbuonamenti e dei fitti di sedie, palchi e simili, sarà pagata una tassa del 10 per 100, in compenso di quella del bollo che potrebbe essere apposto a biglietti d'ingresso o ai fogli comprovanti gli abbuonamenti o affitti suddetti.

Il pagamento delle tasse sarà eseguito dall'impresario, appaltatore o chiunque abbia ottenuto la licenza voluta dagli ordinamenti di pubblica sicurezza, e colle norme e cautele stabilite con regolamento approvato per decreto reale.

Le norme di esecuzione, a cui allude il citato articolo della Legge 19 luglio 1868, sono quelle scolpite negli articoli 10-17 del Regolamento per l'esecuzione di detta Legge, in data 15 ottobre stesso anno, quali pure estesamente riportiamo.

10. Per accertare il prodotto lordo quotidiano dei teatri o luoghi chiusi in cui si danno spettacoli o altri trattenimenti pubblici, sarà tenuta, quanto ai biglietti d'ingresso, una cassetta a due differenti serrature, le cui chiavi saranno custodite, una dall'ufficiale di sicurezza pubblica incaricato della sorveglianza del teatro o luogo di trattenimento e l'altra dal concessionario della licenza.

La cassetta dovrà avere sulla parte superiore un'apertura per la quale possano introdurvisi i biglietti, nè possano essere estratti senza aprire le sue serrature.

Ove l'ingresso allo spettacolo abbia luogo per mezzo di biglietti, questi dovranno di mano in mano essere immessi nella cassetta; ed ove per l'ingresso non si faccia distribuzione di biglietti, si immetterà volta per volta nella cassetta il prezzo riscosso.

Non dovranno essere immessi nella cassetta i biglietti distinti da quello per l'ingresso che si rilasciassero per le sedie, palchi, posti distinti e simili. Questi biglietti però dovranno essere staccati da un registro a madre e figlia, vidimato e numerato per ciascun foglio dall'autorità di pubblica sicurezza.

Un registro a madre e figlia parimenti vidimato e numerato dall'autorità di pubblica sicurezza, dovrà essere tenuto per la riscossione del prezzo degli abbuonamenti.

11. Quando per straordinaria accorrenza di spettatori occorressero una parte dei biglietti immessi, questo ritiramento dovrà essere fatto in presenza dell'ufficiale di sicurezza pubblica.

12. In ciascun giorno in cui abbia luogo lo spettacolo, e prima che questo sia terminato, si dovrà procedere, alla presenza dell'ufficiale di pubblica sicurezza, alla ricognizione dei biglietti e del danaro esistente nella cassetta, ed allo spoglio dei registri a madre e figlia indicati nel precedente art. 10.

Per i teatri principali, e nei casi di affluenza straordinaria di spettatori, le autorità di pubblica sicurezza potranno richiedere alla Direzione del demanio e delle tasse locali il sussidio di un impiegato finanziario per coadiuvare le autorità medesime nell'eseguimento delle operazioni di accertamento e di riscontro, indicate nel presente articolo.

I risultati di questa ricognizione, tenuto conto delle quantità di biglietti ritirati dalla cassetta prima dell'accertamento, giusta il precedente art. 11, saranno riportati in un prospetto in tre esemplari. Uno degli esemplari sarà ritenuto dal concessionario della licenza, gli altri due saranno ritirati dall'agente di sicurezza pubblica, il quale, nel giorno successivo, trasmetterà un doppio del prospetto all'ufficio del registro del distretto od a quello del bollo straordinario, se esiste nel distretto medesimo.

L'impresario, appaltatore, o altro concessionario della licenza, nel giorno successivo all'accertamento e in base ai risultati del suindicato prospetto, pagherà all'ufficio del registro o del bollo locale la tassa in ragione del 10 per 100, coll'aumento del decimo per la sovr'imposta di guerra, sui prodotti come sovra accertati, ed ove sul luogo non esista alcuno dei detti uffici, la tassa verrà corrisposta per mezzo di un vaglia postale, da intestarsi al ricevitore del bollo o registro del distretto.

La quietanza del ricevitore per la integrale tassa dovuta ovvero il corrispondente vaglia postale, insieme al doppio del prospetto ritenuto dall'impresario, dovrà nello stesso giorno essere presentato all'autorità locale di pubblica sicurezza, la quale, in segno di eseguita presentazione, apporrà il visto sulla quietanza e sullo *scontrino* del vaglia.

Il vaglia postale, unitamente al doppio del prospetto, sarà dall'autorità di pubblica sicurezza trasmesso sollecitamente al ricevitore competente, che, ritenuto il vaglia, dovrà rimandare il prospetto accompagnato dalla quietanza della tassa per essere restituito all'impresario appaltatore o concessionario della licenza.

13. Quando non siano state date nel modo soprapprescritto le giustificazioni del pagamento della tassa, o il corso delle rappresentazioni non debba continuare nei giorni successivi, l'autorità di pubblica sicurezza, nel procedere all'accertamento del prodotto della giornata, giusta il precedente articolo 12, sarà in obbligo di eseguire sul prodotto accertato il prelievo di tutte le somme dovute per la tassa, trasmettendole all'ufficio di registro o del bollo straordinario, direttamente, o per mezzo di vaglia postale.

Nel giorno in cui si chiude il corso delle rappresentazioni, l'ufficiale di sicurezza pubblica, procedendo all'accertamento dei prodotti di quel giorno, dovrà, colla scorta delle note e dei registri degli abbonati, confrontare se tutti abbiano corrisposto il prezzo convenuto, e se di tutte le riscossioni fu tenuto conto nei prospetti anteriori di accertamento.

Ove appariscano crediti, il loro ammontare sarà aggiunto all'ultimo prospetto, e la tassa sarà corrisposta in ragione anche di tali crediti, a meno che il concessionario giustifichi che i crediti siano assolutamente inesigibili.

La stessa giunta all'ultimo prospetto sarà fatta per riscossioni di cui non si fosse tenuto conto nei prospetti precedenti.

14. Le autorità di pubblica sicurezza, anche per mezzo dei loro agenti subalterni, dovranno esercitare la più attenta sorveglianza sulla regolare immissione nella cassetta dei biglietti o prezzi d'ingresso, sull'esatta inscrizione sui registri a madre e figlia delle riscossioni per abbonamenti d'ogni specie, dei prezzi dei palchi, sedie, posti distinti e simili, di che nel penultimo capoverso dell'articolo 10 del presente decreto, e in genere sull'esatto adempimento di tutte le disposizioni contenute nel decreto medesimo.

In caso di contravvenzione alle disposizioni anzidette, l'autorità di pubblica sicurezza inviterà il concessionario a ripararvi immediatamente, e ove questi non vi si presti, promuoverà la revoca della licenza.

15. Non avrà luogo l'eseguimento delle operazioni, di che nei precedenti art. 10 e 11, qualora determinato presuntivamente il prodotto lordo del teatro o luogo di trattenimento per tutto il corso delle rappresentazioni, nel quale fu accordata la licenza, l'impresario, appaltatore o concessionario si obblighi al pagamento, anche in rate, della somma corrispondente all'11 per 100 del prodotto medesimo, e presti cauzione (*Vedi a pag. 55, art. 32*).

16. Il prodotto presuntivo, di che all'articolo precedente, sarà determinato nella metà del provento lordo di cui è suscettibile il teatro o luogo di trattenimento, in ragione della sua capacità e dei prezzi di ogni categoria soggetti a tassa.

17. Le liquidazioni della tassa nei modi indicati nel precedente art. 15 saranno fatte tra il concessionario e il ricevitore competente alla riscossione, in concorso e coll'approvazione dell'autorità di pubblica sicurezza.

63. Nei comuni in cui non vi è ufficiale di pubblica sicurezza spetta ai sindaci che ne fanno le funzioni, l'esercizio delle facoltà conferite a quello per la riscossione della tassa sul prodotto lordo dei teatri.

Ed essendo preferibile (dichiarò il Ministero) il sistema di riscossione in base ad abbonamento determinato sul prodotto presun-

tivo, i sindaci sono incaricati di prestar l'opera loro allo scopo di rimuovere ogni difficoltà che possa presentarsi nel determinare la somma dell'abbonamento (1).

64. Ad illustrare coteste disposizioni della legge non sembra potersi meglio provvedere che riportando alcune delle principali Circolari, colle quali il Ministero dell'Interno venne continuamente raccomandandone ai prefetti e sotto-prefetti del regno l'accurata e severa applicazione. Incominceremo dalla Circ. 29 dic. 1868:

L'art. 23 della nuova legge sul registro e bollo del 19 luglio ultimo scorso, n. 4480, stabilisce la tassa del 10 per 100 sul prodotto lordo quotidiano dei teatri e luoghi chiusi, in cui si danno spettacoli od altri trattenimenti pubblici.

Questa disposizione, a termine dell'art. 46 della citata legge, andrà in vigore in tutto il regno, comprese pure le provincie della Venezia e di Mantova, il primo gennajo del prossimo venturo anno.

Gli articoli 10 al 17 del regio decreto 15 dello scorso ottobre n. 4650, stabiliscono le norme per accertare il prodotto lordo dei teatri e luoghi chiusi ove si danno trattenimenti pubblici, e per riscuotere la tassa in parola, ed affidano a tale uopo incarichi speciali all'autorità locale di P. S.

E poichè, secondo l'articolo 4 della legge di pubblica sicurezza, nei comuni ove non sia un ufficiale di pubblica sicurezza, il sindaco ne esercita le attribuzioni, ne segue che nelle suddette località spetta ai signori sindaci esercitare, riguardo all'accennata tassa, le funzioni attribuite agli ufficiali di pubblica sicurezza.

Ad agevolare però la riscossione della suddetta imposta, gli articoli 15 e 16 del citato regio decreto hanno addottato il sistema dell'abbonamento, col determinare presuntivamente la tassa sulla metà del prodotto lordo, di cui è suscettibile il teatro o luogo di trattenimento in ragione della sua capacità e dei prezzi di ogni categoria soggetti a tassa.

Essendo questo provvedimento molto vantaggioso per gl'intraprenditori dei pubblici spettacoli, i quali vengono in tal modo ad essere esonerati dall'eseguimento delle operazioni prescritte negli articoli 10 e 14 del menzionato regio decreto, il ministero delle finanze ha dato ordini formali, acciocchè il prodotto serale dei teatri o luoghi di trattenimento sia determinato in modo presuntivo, e la tassa sia riscossa per abbonamento. Il suddetto ministero ha prescritto, inoltre, ai ricevitori di usare ogni possibile larghezza nella determinazione del prodotto presunto, valutando all'uopo tutte quelle circostanze speciali e locali che possono influire a diminuirlo.

Occorre poi notare che al 1.° gennajo del prossimo venturo anno, la tassa di cui è parola, dovrà applicarsi anche ai teatri che si trovassero in corso di rappresentazione, senza riguardo che la licenza sia stata accordata anteriormente, ed a norma del disposto dell'art. 29 della circolare del ministero delle finanze del 25 dello scorso novembre, n. 517 (2), di cui è stato già inviato un numero sufficiente di copie alle prefetture ed alle sotto-prefetture.

(1) Art. 4 della Legge di P. S., e Circol. del Minist. Interni, 29 dic. 1868: vedi sopra.
(2) *Estratto delle istruzioni del Ministero delle Finanze in data 25 novembre 1868:*

Vorranno per conseguenza i signori prefetti impartire le opportune disposizioni in conformità della presente e del telegramma del 26 dello spirante mese alle dipendenti autorità di pubblica sicurezza, ed ai signori sindaci, affinchè, nel prestare la loro opera per assicurare l'osservanza della nuova disposi-

. . . . . Art. 27. Gli articoli 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 17 del regio decreto 15 ottobre 1868, n. 4630, stabiliscono le norme da osservarsi per accertare il prodotto lordo dei teatri e luoghi chiusi ove si danno trattenimenti pubblici, e per riscuotere la tassa imposta coll'articolo 23 della legge.

Nelle provincie della Venezia e di Mantova questa tassa sarà riscossa dagli uffici di commisurazione.

Si crede opportuno di chiamare l'attenzione dei ricevitori, e degli uffici di commisurazione più specialmente, sulle disposizioni degli articoli 15, 16 e 17 del citato R. decreto, le quali fanno facoltà all'impresario, appaltatore o cessionario di convenire in via d'abbuonamento la tassa da pagarsi per tutto il tempo delle rappresentazioni.

Questo modo di pagamento della tassa essendo assai più semplice, è da ritenere che sarà preferito, ed è desiderio dell'amministrazione che ne siano fatti rilevare i vantaggi affinchè sia generalmente adottato a preferenza dell'accertamento giornaliero.

Art. 28. Per l'accertamento del prodotto presuntivo da servire di base alla liquidazione della tassa in via d'abbuonamento, si farà uso dello stampato mod. 98, avvertendo che per calcolare la riduzione da notarsi nella colonna 7 per gli abbuonamenti presunti, si dovrà avere riguardo alla differenza tra il prezzo di ciascuna rappresentazione e il prezzo d'abbuonamento generalmente indicato nei manifesti di apertura dei teatri.

Quando invece si debba procedere allo accertamento giornaliero del prodotto, si adopererà lo stampato modulo 99.

Art. 29. I ricevitori e gli uffici di commisurazione non più tardi del 20 p. v. dicembre, trasmetteranno una competente quantità degli stampati mod. 98, 99 alle autorità di pubblica sicurezza del rispettivo distretto, e terranno con le medesime gli opportuni concerti all'effetto che gl'impresari o appaltatori prescelgano l'abbuonamento.

Ritenuto poi che l'applicazione della tassa ha luogo dal 1 gennajo 1869, senza riguardo che la licenza sia stata accordata anteriormente, i ricevitori, nel liquidare la tassa, terranno conto delle sole rappresentazioni posteriori al 31 dicembre 1868.

Per quelle località ove non esistano gli uffici di questura o le delegazioni di pubblica sicurezza, e nelle quali può presumersi che avranno luogo spettacoli, o altri trattenimenti pubblici, i ricevitori e gli uffici di commisurazione trasmetteranno gli stampati anzidetti ai sindaci come incaricati di esercitare le funzioni di ufficiale di pubblica sicurezza in ordine all' art. 4 della legge 20 marzo 1865, n. 2248.

Art. 30. Per la tassa dovuta dagl'impresari, appaltatori o concessionarj, sia in base allo accertamento giornaliero, sia in seguito alla convenzione d'abbuonamento, s'inscriveranno distinti articoli in uno speciale campione secondo gli annessi modelli esemplificati (allegato B) potendo all'uopo far uso del campione, modulo 57.

Le tasse pagate verranno portate in riscossione sul registro bollettario, mod. 72, a termine delle disposizioni impartite cogli articoli 1 e 8 della circolare 27 agosto 1868, n. 495, e saranno comprese nei conti mensili ed annuali fra le tasse di bollo straordinario o visto per bollo.

Nelle provincie della Venezia e di Mantova le direzioni disporranno per lo invio agli uffici di commisurazione dell'anzidetto campione, di cui saranno fornite a cura del ministero.

Le altre direzioni provvederanno perchè ai ricevitori del bollo straordinario sia trasmesso, oltre al detto campione, mod. 67, anco il registro bollettario, mod. 72.

Art. 31. Di mano in mano che perverranno all'ufficio incaricato della riscossione i prospetti, mod. 98 e 99, dovranno classificarsi con numero d'ordine progressivo, distintamente per ciascun teatro o luogo chiuso, sovra ciascun prospetto, oltre il numero progressivo, dovrà annotarsi anche il numero dell'articolo inscritto al campione.

Art. 32. La cauzione da darsi dal concessionario o appaltatore, giusta l'art. 15 del R. Decreto 15 ottobre 1868, n. 4630, potrà essere prestata mediante consegna all'ufficio di riscossione di una somma di danaro o di titoli al portatore del debito pubblico dello Stato, per un valore effettivo corrispondente alla tassa da soddisfarsi, e quando questa debba corrispondersi in rate, alla prima delle rate convenute.

È fatta facoltà ai ricevitori e agli uffici di commisurazione di accettare, a titolo di cauzione, la fidejussione d'una persona di conosciuta solvibilità, la quale si obblighi solidariamente

zione di legge, cerchino di rimuovere le difficoltà che potranno presentarsi, e di conciliare ogni divergenss essendo desiderabile che, per la riscossione della tassa in discorso, si addotti il sistema dell'abbonamento, d'un accordo preventivo, sopratutto nei piccoli paesi, ove i prodotti dei teatri sono in generale di pochissima importanza.

I signori prefetti faranno pervenire copia della presente ai sotto-prefetti dipendenti, ed a tal uopo si unisce un competente numero di esemplari.

Pel ministro, GERRA.

Riferiamo come importante circa il modo di esecuzione delle norme sovra citate per la riscossione della tassa anche la seguente Circolare ministeriale:

« Le autorità di pubblica sicurezza, nel caso siano richieste *nuove* license per l'apertura di teatri e per pubblici trattenimenti, dovranno diffidare gl' impresari dell'obbligo che loro deriva dalla Legge 19 luglio 1868, n. 4480, ed invitarli a giustificare, prima che venga ad essi rilasciata la licenza di avere concordato il pagamento della tassa in via di abbuonamento sulle basi prescritte dal Regolamento del 15 ottobre dello scorso anno, n. 4650, salvo che i medesimi preferiscano di procedere all'accertamento serale del prodotto.

Come si disse con la Circolare del 29 dicembre u. s. n. 30171, il prodotto presuntivo che, a senso degli art. 15 e 16 del citato Regolamento, deve servir di base all'abbonamento, *vuol essere calcolato nella metà del prodotto lordo, di cui è suscettibile il teatro o luogo di trattenimento, in ragione della sua capacità e dei prezzi di ogni categoria soggetti a tassa.*

Nello stabilire perciò, in via presunta, la capacità del teatro deve usarsi di una prudente discretiva in relazione alla maggiore o minore importansa del

coll'impresario o appaltatore a pagare la tassa per mezzo di regolare scrittura privata, esente da bollo e da registro, a termini degli articoli 21, n. 7 e 143, n. 4 della legge relativa.

Art. 33. Qualora alle scadenze stabilite non venga effettuato il pagamento, il ricevitore o l'ufficio di commisurazione realizzerà la tassa dovuta mediante imputazione della somma depositata, o facendo eseguire alla borsa la vendita dei titoli depositati, ovvero rivolgendosi contro il fidejussore

Nei casi di omesso pagamento ne sarà dato immediatamente avviso all'autorità di pubblica sicurezza, e ove d'uopo sarà domandato il prelievo della somma dovuta nel modo indicato dall'articolo 13 del R. decreto 15 ottobre 1868, n. 4650, e occorrendo sarà anche promossa la revoca della licenza.

Quando invece la tassa sarà stata regolarmente pagata, il danaro o le cartelle ricevute in deposito dovranno essere restituite dietro quietanza sullo stesso stampato, mod. 99.

Art. 34. Qualora le autorità di pubblica sicurezza chiedessero a termini dell' articolo 12 del succitato decreto il sussidio di un impiegato funzionario, le direzioni avranno facoltà di delegare a questo servizio qualunque degl'impiegati dipendenti che abbia le necessarie attitudini.

Della delegazione sarà data notizia tanto all'autorità di pubblica sicurezza, quanto all'ufficio di riscossione.

L'impiegato, cui verrà fatta la delegazione, invigilerà a che siano scrupolosamente osservate le norme stabilite dal R. decreto 15 ottobre 1868, e a coadjuvare le autorità di pubblica sicurezza nell'eseguimento delle operazioni d'accertamento e di riscontro prescritte dal citato art. 12.

Firmerà egli pure il prospetto, mod. 98, ritirerà il doppio del medesimo e lo trasmetterà all'ufficio competente alla esazione della tassa.

Occorrendo, farà conoscere alla Direzione, per mezzo di apposito rapporto, le frodi che si commettessero.

teatro stesso, degli spettacoli, ed anche della stagione in cui hanno luogo le rappresentazioni.

Ammettendosi una base così larga per la liquidazione dell'imposta in parola, si è fatto un calcolo ben vantaggioso agl'impresari in confronto alla tassativa disposizione dell'art 23 della citata legge per la tassa del 10 per 100 sull'intero prodotto del teatro; e però si ha motivo di ritenere che almeno per la maggior parte dei teatri delle città di qualche importanza, gl'impresari stessi vorranno convenire sulle suddette basi fissate dal cennato Regolamento, anzichè addivenire alla misura dell'accertamento serale, o rinunziare all'apertura del teatro.

Qualora però gl'impresarj si rifiutassero di divenire all'abbuonamento, dovranno dichiarare di sottoporsi alle condizioni che si contengono nel Regolamento, per l'accertamento del prodotto serale, e di questa dichiarazione sarà fatta menzione nella relativa licenza.

Intorno alla durata della quale se finora niun termine era prescritto, in quanto che veniva esso determinato dalle convenienze soltanto della P. S., ora che non possono rimanerne estranee quelle in ordine alla evasione della tassa, resta stabilito che non potrà eccedere il termine massimo di tre mesi (1). »

Ma tutto lo zelo degli agenti delle tasse e le replicate sollecitazioni dei ministri per ottenere da questa tassa un parziale ristoro all'Erario nazionale non sembrano avere soddisfatto alla aspettazione del Governo, il quale si vide costretto a rinnovare i propri eccitamenti con quest'altra Circolare in data 27 maggio 1870.

La somma delle tasse effettivamente percette sul prodotto degli spettacoli teatrali e degli altri trattenimenti contemplati dall'art. 23 della Legge del 19 luglio 1868, è tuttora assai inferiore al calcolo più moderato e discreto che si è potuto fare, tenendo a base da un lato i pubblici divertimenti, che si danno nei vari paesi del Regno, e dall'altro i criterj determinati dal Regolamento del 15 ottobre di detto anno, n. 4650, per l'accertamento delle tasse medesime.

Evidentemente si è ecceduto nell'uso della facoltà discrezionale che il governo, volendo agevolare l'applicazione del citato art. 24, lasciò a principio alle dipendenti autorità nel valutare i dati di fatto occorrenti alla liquidazione delle tasse nei casi di abbuonamento.

Teatri presso a poco simili per capacità e per importanza, con spettacoli similmente produttivi, sono stati assoggettati a tassazioni non solo inferiori alla misura stabilita dalla legge, ma differentissime fra loro; e con tali disformità di trattamento, oltre al pregiudizio all'Erario, si è data agl'interessati occasione a lagnanze, tanto più spiacevoli in quanto esse sono state rivolte ingiustamente contro quei funzionari che hanno meglio adempito il loro dovere.

Nè solo è da lamentarsi che sia di soverchio largheggiato nell'uso di quella discretiva. — Ma, per quanto ne risulta, si sono ben anco trascurate positive istruzioni emanate dal governo per l'esatta applicazione della tassa.

(1) Circol. 1 maggio 1869 del Ministero per gl'Interni.

Infatti, malgrado la disposizione contenuta nell'ultima parte della Circolare in data 1 maggio 1869, n. 987-2597, si è dovuto constatare che talune autorità politiche hanno continuato nel sistema irregolare e contrario alle stesse consuetudini teatrali, di concedere licenze a lunghissimi periodi e per un numero indeterminato di rappresentazioni, esponendo a non lievi danni la pubblica finanza col rendere assai malagevole un equo calcolo del prodotto dei teatri per tutta la durata di siffatte licenze.

Ora è tempo che si dia opera a remuovere gl'indicati inconvenienti. Dopo un anno e mezzo dall'attuazione della Legge 19 luglio 1868 si ha motivo ragionevole a credere che le difficoltà inerenti alla introduzione di tasse nuove sieno ovviate; o che per lo meno sieno ridotte a tale da superarsi di leggieri purchè si voglia. E si vuole di certo perchè si deve. La legge e l'interesse dell'Erario richiedono del pari che i funzionari di Sicurezza Pubblica e di Finanza non trascurino alcuno dei mezzi dei quali possono disporre, acciò la tassa in discorso produca nella misura che in origine è stata stabilita.

È perciò che questo Ministero si è determinato ad emettere le seguenti istrusioni (in parte rinnovate), invitando i signori Prefetti ad osservarle e farle osservare scrupolosamente da coloro cui aspetta.

1.° Le licenze per spettacoli teatrali ed altri trattenimenti pubblici, secondo l'art. 32 della Legge sulla pubblica sicurezza (20 marzo 1865), non debbono essere concesse che per un corso ordinario di rappresentazioni o, come dicesi comunemente, per una stagione teatrale; e il numero delle rappresentazioni deve essere preventivamente determinato. In nessun caso la durata delle licenze può eccedere il termine massimo di tre mesi, siccome fu prescritto con la rammentata Circolare del 1 maggio 1869; salva negli impresari la facoltà di chiederne la rinnovazione e di rinnovare in pari tempo la convenzione di abbuonamento.

2.° Le dette licenze non debbono essere consegnate agli impresari finchè essi non si sieno obbligati nei modi prescritti dal Regolamento sopra citato al pagamento della tassa per abbuonamento; ovvero abbiano formalmente dichiarato di assoggettarsi pel medesimo scopo all'accertamento serale dei prodotti degli spettacoli.

3.° Nel liquidare la tassa da pagarsi per abbuonamento si debbono osservare rigorosamente, senza altra considerazione di sorta, le norme fissate dagli art. 15, 16 e 17 del suddetto Regolamento, nel senso, cioè, che il prodotto presunto, sul quale deve imporsi la tassa, venga determinato e sia conforme alla metà del provento lordo, di cui è suscettibile il teatro o luogo di trattenimento in ragione della sua capacità e dei prezzi d'ingresso di ogni categoria.

Così, se avvenga che per imprevedute circostanze non sieno date tutte le rappresentazioni, sul numero delle quali fu basato il calcolo dell'abbuonamento, si potrà ammettere la diminusione della tassa convenuta in proporsione del numero dei trattenimenti omessi. — Ansi nello stipulare l'abbuonamento, gli impresari dovranno esserne espressamente informati mediante opportuna annotasione nell'atto della convenzione.

4.° Ove gli impresari possano prevedere che il prodotto degli spettacoli sia per riuscire inferiore (ciò che sembra assai difficile) alla metà di quello di cui sono suscettibili i rispettivi teatri, o per altro qualsivoglia motivo non sieno disposti ad abbuonarsi al pagamento della tassa, debbono essere lasciati

liberi, come hanno piena facoltà, di soddisfarla in base al prodotto effettivo da determinarsi sera per sera nei modi prestabiliti. Prima però di rilasciare ad essi la necessaria licenza di che sopra, debbono essere diffidati a provvedere per tale accertamento, sottoponendosi alle regole e cautele prescritte per tale oggetto dal citato Regolamento.

In virtù dell'art. 13 del Regolamento medesimo l'Autorità di P. S. ha del resto e l'obbligo e il modo di tutelare i diritti dell'Erario.

Per l'osservanza di queste disposizioni i signori prefetti vorranno prendere i convenienti accordi con le rispettive Intendenze di Finanza, e dare ai propri dipendenti le istruzioni che alla lor volta reputeranno meglio adatte a conseguire l'intento che il Ministero vuole, come lo vuole la legge.

65. Di recente si è elevato il dubbio se la tassa imposta dall'art. 23 della legge 19 luglio 1868, n. 4480, colpisca quegli spettacoli che si danno non in edifizi stabili, ma in baracche, recinti, anfiteatri chiusi, costruiti provvisoriamente con assi, tele ed altro sulle piazze o per le vie. E i Ministeri dell'Interno e delle Finanze risolvettero un tal dubbio in senso affermativo, dappoichè il citato art. 23 concerne espressamente tutti i pubblici trattenimenti ricordati nella Legge sulla Pubblica Sicurezza (art. 32), i quali sieno dati in teatri o luoghi chiusi, e non distingue minimamente gli edifizi o recinti stabili dai provvisori, come già non ne fa distinzione il Regolamento promulgato il 18 maggio 1865 per l'esecuzione della seconda di dette leggi (V. art. 35, pag. 6).

Siccome però, non a tutti gli spettacoli che si danno nei locali ora accennati possono addattarsi le norme indicate dal Regolamento approvato col R. Decreto del 15 ottobre 1868, n. 4650, e ricordate a pag. 40, così il Ministero degli Interni con apposita circolare diramò alcune istruzioni sul modo di applicare la Legge anche a questi pubblici ritrovi.

Per gli spettacoli che anche in quei luoghi si danno a ore fisse, scrive il Ministero, l'osservanza rigorosa di dette regole non incontra difficoltà di sorta come nei teatri veri e propri. Ma, se si tratta invece di gabinetti, mostre o altri trattenimenti che si danno quasi di continuo mentre gli spettacoli vi si succedono promiscuamente, non si può e non è cosa giusta che si faccia assegnamento soltanto sui prezzi e sulla capacità dei rispettivi locali per determinare la tassa. — Per spettacoli di questa specie i funzionari di P. S. quante volte abbiano a determinare la tassa per via di abbuonamento debbono supplire con criterj di prudenza e a seconda delle varie circostanze dei paesi, delle stagioni e anco degli stessi trattenimenti alle regole indicate dal menzionato Regolamento del 15 ottobre 1868, per modo di avvicinarsi quanto più è possibile alla misura stabilita dalla Legge [1].

(1) Circol. 15 settembre 1870 del Minist. Interni.

66. Anche le feste da ballo date in teatri od altri luoghi pubblici vanno soggette alla tassa sul prodotto lordo dell'incasso, stabilita dall'art. 23 della Legge 19 luglio 1868.

Così decideva il Consiglio di Stato (1), in base alle seguenti considerazioni:

Che le tasse imposte sui pubblici spettacoli dalle leggi del 26 e del 19 luglio 1868, hanno fini e ragioni diverse; e mentre quella di licenza si può dire una tassa di polizia, quella sul prodotto lordo degli incassi è una vera tassa di finanza;

Che perciò l'una non esclude l'altra, e possono essere pagale ambedue ogniqualvolta è richiesta la preventiva licenza dell'autorità politica per uno spettacolo che va poi soggetto alla tassa finanziaria sul prodotto lordo degli incassi;

Che per risolvere la questione se le feste da ballo date a pagamento in un luogo pubblico e chiuso cadano sotto il disposto dell'art 23 della citata legge 19 luglio è necessario por mente non solo alla lettera dello stesso articolo, ma ben anche allo spirito che informa la legge. La legge ebbe in mira di prelevare a favore delle finanze dello Stato il 10 per cento sul prodotto lordo dei pubblici spettacoli. L'art. 23 infatti parla esplicitamente di *spettacoli ed altri trattenimenti pubblici*, senza designarne l'indole, ma riferendosi all'art. 32 della legge di pubblica sicurezza. Da questa relazione stabilita dalla legge finanziaria, tra la sua disposizione generale e l'art. 32 della Legge di pubblica sicurezza, si vuol trarre argomento per dedurre che tutti gli spettacoli compresi in questo articolo vadano esenti dalla tassa. Ma questa maniera di argomentare contraddice troppo allo spirito fiscale della legge, perchè possa essere accolta; tanto più che ove si stasse a così rigorosa interpretazione, anche le rappresentazioni teatrali, sebbene manifestamente colpite dalla legge, si potrebbe dubitare che vi fossero comprese per la ragione che l'art. 32 escludendole dalla disposizione del suo primo allinea, non ne parla che per farne una categoria soggetta ad altre discipline;

Che però, quantunque la lettera del citato art. 23 si presti a questa materiale interpretazione, sembra più razionale l'intendere il riferimento che si fa in quella disposizione all'art. 32 della legge sulla pubblica sicurezza, non già come una restrizione, ma piuttosto come una dichiarazione ampliativa della sua applicazione. Così la generica dichiarazione di *spettacoli* ed altri *trattenimenti pubblici* usata dalla legge e nella quale anche le feste da ballo sono chiaramente comprese, non si restringerà solamente agli spettacoli di che nell'art. 32, il quale non dispone che sulle professioni e sui mestieri intesi al pubblico divertimento, sulle esposizioni di rarità, gabinetti, animali ed altri oggetti di curiosità, lasciando in dubbio se escluda le rappresentazioni teatrali, ma si estenderà ad ogni specie di spettacoli e trattenimenti, compresi quelli designati all'art. 32.

67. Così del pari gli spettacoli teatrali ed i trattenimenti pubblici, il cui prodotto è destinato a scopo di beneficenza, vanno essi pure

(1) Parere in data 10 agosto 1869, adottato. V. *Man. di P. S.*, 1869, p. 236.

soggetti alla tassa stabilita dall'art. 23 della Legge 19 luglio 1868. Ciò veniva dichiarato dalla seguente nota ministeriale:

Poichè l'art. 23 della Legge 19 luglio 1868, n. 4480, nello stabilire la tassa del 10 per cento sul prodotto lordo quotidiano degli spettacoli e trattenimenti teatrali, non fa alcuna eccezione di favore pel caso in cui tale prodotto sia destinato a scopo di beneficenza, ne segue che non si può accogliere la domanda del direttore di codesta società filodrammatica di beneficenza, diretta ad ottenere l'esonerazione dal pagamento della cennata tassa.

Il ministro delle finanze, essendo stato interpellato in proposito in un altro caso consimile, manifestò il suo avviso nel senso appunto sovra indicato.

Del resto poi le agevolazioni concesse con gli art. 15, 16 e 17 del Regolamento per l'esecuzione della menzionata legge (*V. a pag.* 53) a coloro i quali preferiscono di pagare la tassa mediante abbuonamento, rendono meno oneroso il pagamento della medesima come si fece osservare con la circolare di questo ministero del 29 dello scorso dicembre, n. 30171 (1).

Ma a fondare l'obbligo della tassa si richiede sempre come elemento essenziale la *pubblicità* del divertimento: imperocchè se trattisi, per esempio, di una festa da ballo data per iscopo di beneficenza ed in casa privata, con facoltà di adirvi solo a quelli a cui furono rilasciati dei biglietti personali e senza che questi biglietti possano acquistarsi alla porta da chiunque il voglia, non sono sottoposte all'obbligo della licenza prescritta dalla Legge, nè per conseguenza al pagamento della tassa sul prodotto lordo dei teatri (2).

68. L'interpretazione severa ed estensiva che si trovò di applicare alla legge quanto alle feste da ballo e persino agli spettacoli dati a favore di pie istituzioni, si mostrò meno accigliata riguardo ai trattenimenti ippici: per i quali fu ritenuto che, secondo la lettera e lo spirito dell'art. 23 della Legge 19 luglio 1868, il prodotto delle corse dei cavalli non è sottoposto alla tassa prescritta dallo stesso articolo, quando le corse hanno luogo in siti aperti. Il Ministro dell'Interno pronunciavasi in argomento come segue:

Il Ministero delle Finanze ha inviato un'istanza del sig..... cassiere della società ippica.... il quale esponendo di avere pagato 110 lire di tassa per le corse dei cavalli, che si diedero nello scorso mese nella città di....., domanda di essere rimborsato della detta somma, perchè non sia dovuto il pagamento della tassa, a termini dell'art. 23 della Legge 19 luglio 1868, n. 4480.

(1) Nota del Ministero Interni 2 febbrajo 1869, div. II, n. 985; ed altra in data 27 maggio 1870 riferita a pag. 57.

(2) Nota del Ministero dell'Interno in data 8 marzo 1870, div. II, n. 13680, *Man. di P. S.*, 1870, p. 103.

Il sullodato Ministero ha manifestato un avviso favorevole al ricorso del sig.... ed il sottoscritto vi ha aderito pienamente, stimando che ciò sia conforme allo spirito ed alla lettera del citato art. 23 della Legge 19 luglio 1868.

In effetto quest'articolo prescrive che sarà pagata la tassa del 10 per cento sul prodotto lordo quotidiano degli spettacoli e trattenimenti pubblici che si danno nei teatri e *luoghi chiusi*.

Ora le corse dei cavalli si fanno in luoghi aperti, e il pubblico vi può assistere gratuitamente, e però non può applicarsi alle medesime la disposizione impartita dall'articolo sopra menzionato. Nè può influire per una risoluzione contraria la circostanza che una parte del circolo di corsa è cinta da steccati e palchi, ai quali non si ha accesso che mediante biglietto a pagamento: imperocchè primieramente la condizione del luogo non rimane mutata, potendo assistere al trattenimento anche le persone che sono fuori dello steccato; ed in secondo luogo l'introito dei biglietti d'ingresso non costituisce propriamente nel caso concreto il prodotto dello spettacolo, ma soltanto un rimborso della spesa incontrata nella formazione dello steccato e dei palchi.

Per le suddette ragioni il prodotto delle corse dei cavalli non va sottoposto alla tassa prescritta dal citato art. 23 quando le corse hanno luogo in siti aperti, come ordinariamente avviene (1).

69. Le controversie relative alle imposte, così dirette come indirette, qualunque ne sia l'ammontare, che insorgono dopo il definitivo stanziamento dei ruoli, sono sempre di competenza dell'autorità giudiziaria sottentrata ai tribunali speciali del contenzioso amministrativo, soppressi colla Legge 20 marzo 1865, e non si deferiscono mai alla cognizione dei pretori, ma sibbene ai tribunali civili, e in seconda istanza alle Corti d'Appello.

In materia d'imposte fu più volte giudicato che, sebbene le rimostranze dei contribuenti intorno alle estimazioni ed al ripartimento delle imposte, per esempio, sui fabbricati e sulla ricchezza mobile siano deferite alle giunte comunali di sindacato e in grado d'appello alle provinciali, è pur forza ritenere che ogni qualvolta, dopo la pubblicazione dei ruoli di qualsivoglia contribuzione, sorga contesa fra un contribuente e l'amministrazione pubblica delle tasse circa qualche diritto accampato dall'uno e contraddetto dall'altro per diversa interpretazione della legge, non può mai essere preclusa, in un governo rappresentativo, la via al privato per far valere le sue ragioni dinanzi ai tribunali civili ordinari ed alle corti d'appello, secondo la disposizione dell'art. 2 della Legge 20 marzo 1865 pel contenzioso amministrativo, appunto perchè sono i suoi giudici naturali e inamovibili (2).

(1) Nota del Ministero dell'Interno 26 maggio 1869.

(2) Sentenza della Corte d'Appello in Torino, riferita a pag. 49 e seg. — *Annali di Giurisprud. Ital.* 1866-67, P. I, p. 143; P. II, p. 153. — *Legge del contenz. amministrativo* in data 20 marzo 1865, § 3, 6. V. a pag. 21 in nota. — *Codice di proc. civ.*, art. 71, 84. — Art. 25 e 71 dello *Statuto fondamentale del Regno.*

Laonde si dee ritenere per massima incontrovertibile che ogni qualvolta, dopo lo stanziamento di contribuzioni, insorga contesa sulle medesime fra un contribuente e l'amministrazione pubblica delle tasse, non può mai essere preclusa la via al privato per far valere le sue ragioni innanzi ai Tribunali ordinari e alle Corti d'appello.

E riescirebbe per verità assai strano, di fronte al nostro regime costituzionale, che il cittadino avente inviolabile diritto a tenore dell'art. 25 dello Statuto di non essere tenuto a contribuire ai carichi dello Stato che in proporzione del suo avere, qualora l'amministrazione pubblica soverchiamente lo aggravasse col sottoporre ad imposta scientemente o per errore un ente che per legge non fosse ad imposta soggetto, o in misura non competente, non avesse poi modo d'esercitare efficacemente questo suo diritto garantitogli dallo Statuto di rivolgersi al potere giudiziario, il quale per la sua inamovibilità e indipendenza nell'esercizio del proprio ministero serve d'equilibrio fra gli altri due poteri dello Stato e offre sicura guarentigia ai cittadini, che si trovano dinanzi al medesimo a pari condizioni di qualsiasi rappresentante del potere esecutivo.

Questa norma vale anche pei reclami contro aggravj d'imposte sui fabbricati che si portano legittimamente dinanzi all'autorità giudiziaria, però dopo la pubblicazione dei ruoli fatta dall'autorità amministrativa, essendo prima di questi competenti pei reclami dei contribuenti le sole commissioni di sindacato e in grado d'appello le commissioni provinciali, a cui appunto incombe di verificare le rendite e determinare le imposte pei ruoli da pubblicarsi. Laonde, perchè si possano muovere reclami innanzi all'autorità giudiziaria per indebita tassazione di fabbricati, è necessario: 1.° che sieno state pubblicate le matrici definitive ed i ruoli; 2.° che non sieno decorsi sei mesi dal giorno della pubblicazione.

70. Deesi avvertire che alla ingiunzione fatta dal Demanio pel pagamento d'una tassa determinata, non si ammette opposizione, se questa non sia corredata della quitanza dell'eseguito pagamento (1). Codesta regola, per altro, non è applicabile quando trattasi di *supplementi d'imposta o penalità*, nel qual caso è ammessa l'opposizione anche senza il previo pagamento: perchè queste penali che l'esattore abbia diritto di esigere dal contribuente moroso, non devolvendosi al tesoro dello Stato, non vestono il carattere di *imposte*, per le quali soltanto è sancito il principio *solve et repete* (2).

(1) *Annali di Giurisp. ital.*, 1868, P. I, p. 62; P. II, p. 232; — Vedi anche la nota n. 2 pagina seguente.

(2) Sent. surrif. della Corte di Torino, p. 31 in fine; V. *La Legge*, 1866, *P. Amm.*, p. 372.

L'autorità giudiziaria, pertanto, è competente a conoscere dei suavvertiti reclami, i quali, siccome non possono essere promossi se non in seguito a completo pagamento della imposta contribuzione, così si risolvono in azioni per ripetizione di indebito: ed è questa pure una eminente ragione di equità e giustizia perchè la cognizione delle medesime non si devolva già al potere esecutivo, che ne è responsabile, sibbene al giudiziario.

71. E in caso di restituzione di tasse indebitamente pagate, si dovranno pure al contribuente gli interessi moratorj dal giorno del versamento?

Distingueremo; se trattisi di imposte per le quali vengono preventivamente pubblicate le tabelle e i ruoli (come quelle sulla ricchezza mobile e sui fabbricati), sicchè ciascuno ha modo di conoscere in tempo gli importi a sè addebitati e di reclamare innanzi alle competenti commissioni per gli incorsi errori, invocandone la giusta rettificazione; — in tal caso il contribuente è in colpa se mancò di usare le cautele e i rimedj dalla legge forniti a prevenire ogni indebito aggravio, e deve imputare a sè stesso i funesti effetti della propria negligenza: mentre dall'altra parte l'agente delle tasse ha regolarmente esatto quanto risultava dai ruoli passati in cosa giudicata (1). Perciò il reclamante non ha alcun diritto a conseguire dallo Stato interessi di mora. Ma se trattisi di contribuzioni per le quali non vi abbia preventiva pubblicazione di ruoli, come le tasse di licenza e quella del bollo sugli introiti, per cui si fosse, per esempio, pretesa la tassa di secondo ordine per un teatro che fosse di terzo, o calcolato un profitto serale superiore al vero per erronea computazione od altro motivo: in tali casi, come l'impresario non ha alcun rimedio preventivo contro l'indebito pagamento, e non può chiederne ripetizione se non giustificando il pagamento effettuato, così deve essergli riparato l'ingiusto danno proveniente dalla mora mediante il legale interesse (2).

72. Riguardo alla competenza, importa ritenere, come decise la Corte di Cassazione in Napoli con sentenza 7 maggio 1868, che le controversie sulle imposte, escluse per gli art. 70, 71 e 84 del Codice di procedura civile dalla competenza dei conciliatori e dei pretori, sono quelle soltanto che vertono contro la pubblica amministrazione, e che tendono a stabilire se l'imposta sia, o no, dovuta.

(1) V. Sent. della Corte d'Appello di Torino, riferita a pag. 51.

(2) *Annali* succit., 1868, P. II, pag. 133, 354; — art 16 *Legge d'imposta sui fabbricati*, 26 novembre 1865, e successivo Regol. 25 maggio 1867, art. 64, 67.

Le controversie, quindi, che si agitano tra privati e privati per rimborso di tasse pagate, si regolano colle norme ordinarie della competenza (1) e quindi, secondo che l'importo relativo sia o non sia superiore alle lire 1500, saranno di competenza dei tribunali civili, dei pretori o dei conciliatori.

73. Quanto, poi, alle istanze per condono o riduzione, *in via di grazia*, delle sopratasse e delle pene pecuniarie inflitte in materia di imposta dall'autorità giudiziaria in seguito a procedimento contravvenzionale, vengono proposte al Re dal Ministro di Grazia e Giustizia, di concerto col Ministro di Finanza.

Le condonazioni o riduzioni, *in via di grazia*, delle sopratasse e delle pene pecuniarie in materia di imposta applicate in via amministrativa senza che sia intervenuta sentenza, si propongono al Re col tramite del Ministero delle Finanze (2).

74. Prima di chiudere questo argomento delle pubbliche gravezze sulle gestioni teatrali, accenneremo che la sopravvenienza di esse non può alterare od infrangere i contratti d'affitto od appalto dei teatri, essendosi anzi giudicato che, in mancanza di speciali convenzioni, le tasse ed imposizioni sull'esercizio e sui proventi del teatro, sòrte dopo il contratto di appalto, non autorizzano l'impresario a pretendere indennità dal municipio appaltatore od a recedere dal contratto. E molto meno, poi, se, come d'uso, siasi nel contratto stipulata la clausola ch'egli si assoggetta a qualsiasi perdita proveniente da *forza maggiore e dal fatto del principe*, imperocchè questa clausola comprende qualunque danno o peso derivante da caso fortuito anche straordinario (3).

La questione si agitò fra il sig. Gattorno, impresario del *Carlo Felice*, e il Municipio di Genova, che gliene aveva accordato l'appalto. Egli pretendeva maggiori compensi di quelli stipulati, allegando che le sempre crescenti pretese del pubblico e le esorbitanti domande degli artisti di primo rango e di soprassello le recenti tasse rendevangli impossibile continuare onorevolmente la gestione intrapresa coi soli fondi pattuiti; che questi nuovi aggravj costituivano un fatto di terzo non preveduto a cui egli non doveva soggiacere, e simili. Il Tribunale di Genova dichiarò a suo carico tutte codeste sopravenienze, e tale principio fu confermato da quella Corte d'Appello colla sentenza 1 dic. 1868.

(1) *Annali* succit., 1868, P. I, 266,369.
(2) R. Dec. 16 luglio 1865, n. 2409.
(3) Sent. 1 dic. 1868 della Corte d'App. Genova, *Giurisp. ital.*, vol. XX, P. II, col. 890.

Eccone i motivi: « Attesochè invano si pretende dal Gattorno di risolvere il contratto d'appalto 21 marzo 1866, stipulato sull'esercizio del teatro Carlo Felice col Municipio di Genova, e duraturo fino al luglio 1871, perocchè niuna delle cause da esso Gattorno addotte è preveduta dal Codice civile, o da altra legge particolare allo scopo di tale risoluzione;

» Che infatti, ammesse in ipotesi le nuove generali esigenze e difficoltà allegate dal Gattorno sulla grandiosità e sul dispendio degli spettacoli teatrali, e sulla provvista e spesa degli artisti onde si possa appagare il pubblico, se tali esigenze precedevano il suo contratto, egli deve imputare a sè di aversi assunto l'onere di provvedere il teatro Carlo Felice in conformità appunto delle esigenze medesime, cioè con artisti di prima linea ed opere, balli e spettacoli grandiosi, forniti di numeroso personale, di vestiari decorosi, di scenari in parte nuovi e di tutto l'occorrente a propria intera responsabilità, senza stipulare compensi e benefizi da parte del Municipio maggiori di quelli statigli da questo conceduti e promessi. Se poi le ridette difficoltà sopravvennero in seguito al contratto, allora devono le stesse pure cadere a danno del Gattorno come conseguenza dell' alea del contratto, che ne faceva dipendere per lui solo il vantaggio dallo avvenimento sempre incerto del buon esito e profitto di simili rappresentazioni; danno contro cui egli si è riservato unicamente la facoltà di cessare in qualunque tempo dalla continuazione dell'appalto, mediante perdita della cauzione da lui depositata per l'adempimento.

» Attesochè il malcontento esternato dal pubblico sulle già occorse rappresentazioni, e le soverchie esigenze di esso e degli artisti teatrali non costituirebbero un fatto di terze persone da imputarsi alla risponsabilità del Municipio proprietario e locatore del teatro, bensì un fatto esclusivamente a danno del Gattorno conduttore, e da cui dipendeva la scelta degli artisti e la messa in opera degli spettacoli, sia in forza dell'art. 1581 del Codice civile, sia dietro il patto inserito nell'appalto di dover egli sopportare senza compenso qualsiasi circostanza di forza maggiore nell'esercizio del teatro, quale si è il minor favore con cui vengono accolte dal pubblico le teatrali rappresentazioni.

» Attesochè nemmeno la nuova tassa del 10 per 100 e la sovratassa del decimo portate dagli art. 23 e 41 della Legge 19 luglio 1868 sul prodotto lordo di dette rappresentazioni, conflato dal prezzo dell'entrata dei palchi, delle sedie e degli abbonamenti, non che l'altra tassa di L. 100 sul permesso dell'esercizio di pubblici spettacoli, or-

dinata dalla Legge 28 detto luglio, art. 1 e n. 36 dell'annessa tabella, possono fornire causa legittima allo scioglimento dell'appalto in esame; mentre le tasse suddette non impediscono il libero uso del fabbricato del teatro e dei locali e mobili di questo, epperò non darebbero luogo ad invocare il disposto dell'art. 1575 Codice civile contro il Municipio, obbligatosi puramente nel contratto a concedere tale uso.

» E se vogliansi le dette imposte considerare quali tasse indirette a carico degli spettatori, l'impresario pagatore potrebbe, volendo, rimborsarsene sui medesimi con aumentare il prezzo dei biglietti di ingresso, degli scanni e degli abbonamenti, giovandosi della facoltà concessagliene dal contratto; nè altronde si ravviserebbero quelle imposte di aggravio tale da immutare assolutamente e radicalmente lo stato delle cose.

» Se poi le stesse imposizioni siano a dirsi dirette contro gl'impresari, ai quali diffatti l'accennato art. 23 ne ordina lo sborso, desse allora si risolvono in maggior spesa richiesta dall'esercizio del teatro, e conseguentemente in una perdita nei profitti di esso, cui si è indistintamente assoggettato il Gattorno nel contratto d'appalto, e non sarebbe applicabile la disposizione dell'art. 1578 Cod. civ. sul deperimento totale o parziario della cosa locata, attributivo del diritto di scioglimento della locazione.

» Finalmente ove anche si trattasse di locazione dei proventi teatrali fatta dal Municipio, siccome le tasse in discorso non importano la perdita della metà dei medesimi, così non potrebbero autorizzare lo scioglimento del contratto, nè alcuna pretesa di indennità in favore del Gattorno per argomento degli art. 1617 e 1618 Codice civile. Oltrecchè si avrebbe sempre la stipulazione di dover egli sopportare senza speranza d'indennità *qualunque perdita proveniente da forza maggiore e dal fatto del principe*, la quale stipulazione di sua natura contempla ogni peso e danno proveniente da caso fortuito anche straordinario ed impreveduto, secondo le leggi 1, ff. *De per. et comm. rei venditæ*, e 78, § ult. *De contrah. empt.*, e l'art. 1621 del Cod. civ.

» Per tali motivi, — Conferma l'appellata sentenza resa fra le parti dal Trib. civ. di Genova il 30 ottobre, ecc. (1). »

75. Le tasse ed imposte istituite sugli esercizj dei pubblici spettacoli hanno sollevato, com'era naturale, osservazioni e reclami da ogni parte. Si stesero memoriali, articoli, critiche, proposte e lavori d'ogni genere onde persuadere il Governo che specialmente la tassa dell'11

(1) Bettini-Giuriati, *Giurispr. italiana*, Vol. XX, P. II, col. 888.

per cento sugli introiti era il colpo di grazia alle arti belle e dovea quindi revocarsi od almeno subire radicali modificazioni (1). E certamente anche questa, come tutte le imposte, apporta grave ferita alle produzioni sulle quali viene a colpire. Ma dal momento che unanime è il consenso sulla necessità sempre crescente di numerario per alleviare il nostro sbilancio, provvedere agli ordinamenti interni ed a tutte le bisogne dello Stato, dal momento che i rappresentanti della nazione credettero lecito ed anzi necessario imporre persino il pane dell'operajo, del mendico, si dura fatica a trovar voci plausibili onde vietare all'inesorabile finanziere, l'accesso ai templi dell'arte (2).

Non è qui il campo di discutere per esteso ed adequatamente il grave subbietto: ma se un cenno è lecito ad esprimere il qualsiasi nostro parere, diremo che in linea teorica le gravezze agli esercizj teatrali, quali sono oggi ordinate, hanno *base certa*, — sono *conformi a giustizia*, — e *di facile esecuzione*: tre requisiti, che, secondo un egregio scrittore (3), non si hanno ad obliare nei provvedimenti finanziarj: e col sistema, poi, dell'abbonamento che, se non vado errato, si applica oggimai dappertutto, ne è resa, anche in linea pratica, più semplice e comoda l'attuazione. Laddove i temperamenti suggeriti da qualche critico hanno la pecca evidente di non poter resistere allo sguardo ed alla intima analisi del pratico: e, se si attuassero, è fondato il timore che non abbiano a peggiorare anzichè alleggerire l'onere ed il fastidio delle lamentate gravezze.

(1) Fra i più accurati e pregevoli studj che abbiamo veduto in materia merita ricordo la lettera del signor U. Mengozzi, inserita nel periodico *I Diritti d'Autore*, 1870, fascic. 6 e 7.

(2) Per quanto rilevasi dalle pubbliche notizie, il prodotto delle tasse sugli spettacoli nei teatri di Milano, nel corso dell'anno 1870, fu il seguente:

Teatro		n.		L.
Teatro alla Scala, rappresentazioni		n. 74	L.	17,009 00
» Canobbiana	»	» 100	»	2,167 00
» Carcano	»	» 102	»	1,340 00
» Re (vecchio)	»	» 235	»	5,888 00
» Fossati	»	» 326	»	3,135 00
» Ciniselli	»	» 127	»	3,575 00
» Re (nuovo)	»	» 239	»	1,734 00
» S. Radegonda	»	» 207	»	1,898 00
» Milanese	»	» 109	»	947 00
» Fiando	»	» 96	»	453 00
» Moncalvo	»	» 63	»	176 00
» Commenda	»	» 133	»	1,077 00
» Stadera	»	» 62	»	559 00
» Arena	»	» 5	»	1,505 09
Altri pubblici spettacoli diversi			»	1,872 00
			Totale L.	43,345 00

(3) B. Benvenuti, *Le imposte, teoria e pratica*, Cap. IV, pag. 95.

CAPITOLO III.

Proprietà e locazione delle sale da spettacolo.

76. I proprietarj di teatri o sale di spettacolo, siano o no impresarj, sono liberi di farne quell'uso che loro aggrada, affittarle, venderle, od anche mutarne la destinazione. L'esercizio del loro diritto di proprietà, giusta l'art. 436 del Codice civile, è illimitato, purchè non si faccia della cosa un uso vietato dalle leggi e dai regolamenti; epperò i proprietarj non sono per alcun modo subordinati, sotto questo aspetto, all'approvazione dell'autorità. L'intervento di questa incomincia solo allora che trattisi di aprire la sala al pubblico e di stabilirvi la gestione del teatro o spettacolo; e finisce là dove finisce la gestione. Così fu giudicato in Francia nella causa promossa dalla città di Marsiglia contro i proprietarj di quel gran teatro. La città pretendeva avere su questo teatro un diritto di servitù perpetua, il quale, secondo essa, non permetteva ai proprietarj di cangiarne la destinazione. Il Tribunale di Marsiglia dichiarò tale pretesa infondata (1).

77. In Italia, come presso tutte le nazioni civili, vi hanno molti teatri di proprietà comunale (2): e le norme per la compra, vendita o locazione dei medesimi saranno a desumersi dalla Legge comunale e provinciale 20 marzo 1865. Questa non impedisce ai Comuni di deliberare intorno la vendita o l'acquisto di proprietà immobiliari (art. 87, n. 3 e 4), nè in alcuna legge o regolamento speciale è fatto divieto ai medesimi di deliberare circa la proprietà dei teatri: ciononostante

(1) *Gaz. des Trib.*, 20 mag. 1828; — Lacan et Paulmier, Op. cit., T. I, n. 42; — Dalloz, *Rép.* Voc. *Théâtre*, n. 90.

(2) L'art. 24 del Regolamento 1815 raccomandava in Francia ai Comuni di stabilire almeno un teatro dove non se ne trovavano di proprietà privata. — Vedi Appendice del Volume II riguardo ai teatri comunali esistenti in Italia.

dimeno, siccome per diritto comune è vietato agli *amministratori* ogni atto che comprenda alienazione, perchè con questa possono menomarsi le facoltà del Comune, così all'art. 137 di detta legge è ordinato che l'alienazione di immobili deve sottoporsi all'approvazione della Deputazione provinciale, la quale non assume per questo attributo veruna facoltà di amministrare, ma solo di esaminare la regolarità e convenienza degli atti dalla legge stessa designati (1).

Tale essendo il mandato della Deputazione provinciale, fu ritenuto che essa non ecceda le proprie attribuzioni se, prima di approvare la vendita di beni comunali, nomina un perito onde avere una nuova stima dei beni stessi (2); ovvero ordina nuova istruzione dell'affare (3).

Codesta approvazione è una formalità integrante dell'atto del Consiglio comunale, che deve essere impartita con apposito decreto, e questo è un elemento essenziale, senza cui la deliberazione non è perfetta, nè l'atto che vi si contiene può avere legale esecuzione (4).

78. L'acquisto, invece, di un immobile, che secondo la legge del 1859 (art. 133) era pure soggetto all'approvazione della Deputazione, ne fu svincolato dalla nuova Legge del 1865. Sebbene le ragioni di tale differenza non siano molto evidenti, e non appariscano meglio chiarite neppure dalla relazione Boncompagni, noi ci asterremo qui da ogni critica osservazione, che sarebbe fuori di luogo, per limitarci a ricordare ciò che la Legge ha disposto, cioè; egli è ben certo che tanto l'acquisto come la vendita di un teatro non possono determinarsi da un Consiglio comunale senza dimostrazione circa l'interesse e l'utilità dell'atto, sia considerato in sè stesso, come in relazione ai bisogni ed alle condizioni del Comune: ma la legge lascia piena libertà ai Consigli di apprezzare e disporre circa agli acquisti ed alle alienazioni di ogni genere; è però richiesta per queste ultime l'approvazione della Deputazione provinciale, e per gli acquisti solo nel caso che le spese relative vincolassero i bilanci oltre i cinque anni (5). Fuori di questo caso, varrà in principio che il Comune può comperare un teatro senza approvazione dell'autorità superiore amministrativa, ma non può venderlo senza di questa.

79. Quanto agli affitti o appalti dei teatri comunali, la Legge succi-

(1) Parere 20 marzo 1862 del Consiglio di Stato (V. *La Legge* P. Amm., 1862, pag. 20).

(2) Parere 11 genn. 1862 del Cons. di Stato, ricorso del Com. di Ponte dell'Oglio (*La Legge*, loc. cit. p. 58).

(3) Consiglio di Stato, 25 maggio 1863, ric. del Com. di Cazzago.

(4) Decisione minist. 30 novembre 1850; — *Riv. Ammin.*, 1851, pag. 38. — V. anche Astengo, Bisio e Boselli, *Guida Amministrativa*, all'art. 137 della Legge com. e prov., pag. 1013 e seg.

(5) Art. 137, 138 della Legge comunale prov. 20 marzo 1865.

tata 20 marzo 1865 ne attribuisce facoltà alla Giunta Municipale (art. 93, n. 4), la quale è tenuta a ripetere l'approvazione della Deputazione provinciale solo per quelle deliberazioni dei Comuni che riguardano locazioni di una durata maggiore di dodici anni (art. 137, n. 3, Leg. cit.).

A differenza della Legge del 1859, l'attuale ha voluto impedire che il Comune potesse compromettere gli interessi dei comunisti con locazioni di troppo lunga durata, e perciò lasciando al Comune la massima libertà d'azione nelle locazioni di tre, di nove, di dodici anni, ha assoggettato con prudente divisamento al controllo della Deputazione quelle che oltrepassano il dodicennio (1).

Non è forse inutile osservare che anzi, secondo il diritto civile e la pratica giurisprudenza, si considerano atti eccedenti la ordinaria amministrazione gli affitti a termine maggiore di anni nove, talchè furono sempre equiparati ad un'alienazione (2): e ciò nel riflesso che il godimento materiale della cosa resta diviso troppo a lungo dalla proprietà di cui è pure un attributo, e inoltre perchè può essere di non lieve danno al proprietario medesimo, il quale, nel caso che, nel giro di molti anni, aumentasse il valore dei fondi, verrebbe effettivamente a perdere di anno in anno il prodotto del maggior valore.

80. Del rimanente è noto come tutti i processi verbali contenenti le deliberazioni dei Consigli comunali e delle Giunte Municipali devono trasmettersi al prefetto o sotto-prefetto entro otto giorni dalla data: egli esamina se la deliberazione è regolare nella forma e se non è contraria alla Legge, per apporvi il visto se nulla osti, o sospenderne l'esecuzione con decreto motivato se si verifichi altro dei difetti suavvertiti. — Scorsi quindici giorni dalla data della ricevuta lasciata dal prefetto o sotto-prefetto, senza che sia apposto il visto o sospesa l'esecuzione, la deliberazione diverrà esecutoria (3).

81. Deve in argomento notarsi che i contratti stipulati dai rappresentanti dei minorenni, dai Comuni, dagli istituti pii od altri corpi morali soggetti alla tutela amministrativa, non divengono obbligatorj se non dopo l'autorizzazione superiore. Ma non vuolsi dire perciò che la efficacia di questi contratti incominci dal giorno della impartita approvazione, sicchè il terzo prima di questa approvazione possa acquistare, per esempio, un'azione ipotecaria sui beni che alla persona soggetta a tutela vennero col contratto ceduti; giacchè, se così fosse, l'autorità che approva non saprebbe mai se approva un con-

(1) ASTENGO, Op. succitat, p. 1020.
(2) CATTANEO e BORDA, all'art. 296 Cod. civ., n. 7. — E. PACIFICI MAZZONI, *Delle locaz.*, n. 37.
(3) Art. 130 e seguenti, legge succit.

tratto reale od illusorio, se il contratto torni a vantaggio, o no, del tutelato; e dovrebbe per lo meno portare sino al giorno dell'approvazione l'esame della cauzione (1).

Infatti, una sentenza della Corte di Cassazione in Torino, in data 9 dicembre 1868, stabilì la massima che: « mancano di forza obbligatoria pel Comune gli impegni da esso contratti verso terzi, se non furono approvati dalla competente autorità. »

E si andò ancora più avanti: fu agitata questione; se una promessa di compera o vendita d'uno stabile, accettata dal Consiglio comunale ed approvata dall'autorità superiore, possa essere contestata e rifiutata da un nuovo Consiglio comunale, prima di venire all'atto definitivo di vendita. E sebbene sia in tesi generale disdicevole e nocivo ai veri interessi di una nuova amministrazione il disconoscere stipulazioni concordate dall'amministrazione precedente, pure il Consiglio di Stato dichiarò la risposta affermativa essere la più fondata (2), giusta quanto raccogliesi eziandio dall'art. 221 della Legge comunale e provinciale, ove è detto che « *le deliberazioni dei Consigli, importanti modificazioni, o revoca di deliberazioni* ESECUTORIE *si avranno come non avvenute, ove esse non facciano espressa e chiara menzione della revoca o della modificazione.* » Con che rimane all'evidenza accertato essere lecito al Consiglio ritornare sovra precedenti deliberazioni, ancorchè già rese esecutorie, questo solo esigendosi che della revoca sia fatta menzione espressa, onde non possa per avventura accadere od asserirsi che la seconda votazione venne data od estorta per errore o sorpresa.

82. La Legge comunale e provinciale dispone che « *i consiglieri* » *si asterranno dal prendere parte alle deliberazioni riguardanti liti* » *o contabilità loro proprie, verso i corpi cui appartengono, cogli sta-* » *bilimenti dai medesimi amministrati o soggetti alla loro ammini-* » *strazione o vigilanza, come pure quando si tratta d'interesse pro-* » *prio, o d'interesse, liti o contabilità di loro congiunti, od affini sino* » *al quarto grado civile.* » Or si è promosso più volte il dubbio se i consiglieri che fossero comproprietarj o palchettisti di un teatro, possano o no prendere parte alle deliberazioni con cui il Consiglio stanziasse qualche somma di sussidio per pubblici spettacoli nel teatro medesimo.

(1) Art. 222 della Legge comun. e provin. 20 marzo 1865.

(2) V. *Giurisprud. prat.* di Venezia, 1850, p. 3. — L. 3 Cod. *Si major factus*; L. 13, § 29, Dig. *de act empti*; — VOET, Tit. *De reb. eor. qui sub*; — MERLIN, *Questioni di diritto*, alla voce *Hypoth.* — FABRO, Cod. lib. 41, 3, def. 3.

Sarebbe male interpretato questo articolo che vieta ai consiglieri di interloquire e votare in certi argomenti, se si riputasse che un interesse qualsiasi abbia a togliere loro la parola ed il voto. Non è certamente nello spirito dell'art. 222 della Legge comunale 1865 il vietare ai consiglieri di prender parte a qualsiasi deliberazione nella quale abbiano un qualunque interesse proprio, diretto o indiretto: la disposizione si riferisce al caso in cui l'interesse privato del consigliere possa essere in opposizione con quello del pubblico (1). Conseguentemente l'essere proprietario di palchi d'un teatro, o socio comproprietario del teatro stesso, non impedisce al consigliere comunale di prendere parte alla deliberazione con cui s'intende di fissare una somma da levarsi dal fondo stanziato complessivamente nel bilancio per feste pubbliche e spettacoli teatrali, onde provvedere alla spesa di uno spettacolo teatrale da darsi in occasione della festa patronale od altra solennità cittadina o nazionale nel teatro suddetto. Così ebbe più volte a ritenere il Consiglio di Stato, come si raccoglie dalle deliberazioni dello stesso in data 13 giugno 1864 sovra il ricorso dei comunisti di Asti, e 16 giugno 1864 sovra ricorso dei comunisti di Alessandria (2).

E il Consiglio ha pure deciso che una tale deliberazione non può dirsi contenga revoca o modificazione di quella precedente con cui fosse stata inscritta nel bilancio una maggiore somma per feste pubbliche e spettacoli teatrali complessivamente (3).

83. Fu anche sollevato il dubbio se, nel caso che il proprietario ricusi di affittare la sala o il teatro, ovvero accampi esigenze tali che l'imprenditore non creda accettabili, possa l'autorità intervenire per costringere il proprietario a dischiudere le porte della sala, salvo ad esso ed ai tribunali il determinare il prezzo e le altre condizioni dell'affitto.

Grave è la questione, e tanto più dobbiamo soffermarci, in quanto che avrebbe talvolta la giurisprudenza adottato una massima che crediamo erronea. I signori Lacan e Paulmier, premesso che, anche in Francia, il caso non è previsto nè definito da alcun decreto, nè da alcun testo di legge, raccontano che quel Consiglio di Stato nei primi anni del secolo deliberò a sensi di un semplice regolamento ministe-

(1) *Rivista amminist.* T. X. pag. 109: Parere 18 agosto 1863 del Cons. di Stato, ricorso del Comune di Colle Sannita. — V. anche Scibona, all'art. 221 della Legge comunale e provinciale 20 marzo 1865.

(2) Scibona, *La Nuova Legge comun. e prov.*, all'art. 222, nn. 6, 7 e 8.

(3) *La Legge*, 1864, P. Amm., n. 33, p. 265.

riale, il quale disponeva che se i proprietarj delle sale di spettacolo, abusando della necessità in cui trovavansi i direttori dei dipartimenti di servirsi delle loro sale ad epoche determinate, portavano il prezzo d'affitto ad una misura eccedente, la principale autorità amministrativa del luogo ne fisserebbe essa medesima l'ammontare, avuto riguardo ai prezzi che si percepirono per lo addietro. — In esecuzione di questo regolamento, il Consiglio di Stato decise, che il sindaco d'un comune aveva diritto di richiedere il rilascio di una sala, e regolare egli stesso il prezzo d'affitto.

Dopo l'anno 1815 quel Consiglio di Stato sentì la necessità di modificare tale giurisprudenza, e di lasciare la determinazione dei fitti alla decisione dei tribunali, osservando che le contestazioni relative sia al diritto di proprietà, sia al godimento degli immobili, e conseguentemente, al prezzo d'affitto, era essenzialmente di loro competenza. I tribunali adunque furono quindinnanzi chiamati a proferire sulla quantità degli affitti; ma l'autorità rimaneva sempre facoltizzata ad obbligare i proprietarj, in caso di bisogno, al rilascio delle loro sale (*Gaz. des Trib.*, 21 mag. 1826).

Dopo il 1830, continuano i prelodati autori, la questione non fu giudicata che una sol volta, nella causa agitatasi fra i proprietari del teatro di Bèziers, che ricusarono la locazione della loro sala, ed il direttore d'una compagnia che voleva, ad ogni costo, installarvisi. Il tribunale di Béziers con decisione 1 agosto 1837 (*Gaz. des Trib.*, 14 e 15 agosto) accolse la domanda del direttore. A mente del tribunale il diritto dei proprietarj, relativamente alla locazione della loro sala, era stato modificato per le conseguenze portate dal decreto 8 giugno 1806 e dall'ordinanza 8 dicemb. 1823. « In effetto, si diceva, gli speciali regolamenti che disciplinano la materia, e nei quali sonvi null'altro fuorchè misure di alta amministrazione e di incontrastabile obbligatorietà, proibendo da una parte l'esistenza di più d'un teatro nelle città di secondo ordine (Decreto 8 giugno 1806, art. 7) e non permettendo d'altra parte la gestione di questi teatri che ai soli direttori privilegiati (Ordin. 1824, art. 2), sicchè i proprietarj non possano con altri contrarre fuorchè coi direttori, e questi coi soli proprietarj, hanno necessariamente introdotto contro questi proprietarj delle sale 1.° una modificazione al loro diritto di trattare con chicchessia relativamente alla locazione, dacchè essi non ponno locare ad altri fuorchè ai direttori approvati; 2.° e per necessaria conseguenza, una modificazione al loro diritto di imporre tutte le condizioni che credessero convenienti, poichè queste condizioni, se divenissero onerose ed abusive, potrebbero

togliere al direttore gli utili del diritto ottenuto, che non è meno forte del loro; 3.° finalmente, necessità dell'intervento dei tribunali, quando le parti, obbligate a trattare fra loro per la rispettiva posizione forzata, non riescirono ad intendersi amichevolmente (1). »

Noi, per altro, ci uniamo al contrario avviso, professato dai giureconsulti sunnominati, osservando che fin nel comune diritto vediamo darsi per consuetudine la spropriazione coattiva per pubblica o privata utilità: e il Gotofredo alla Legge 13 Dig. *Com. præd.* riporta la teorica di Bartolo: « *Consuetudine quis cogi potest ad res suas distrahendas, honesto tamen pretio,* » quale teoria appoggiava altresì al disposto delle Leggi 13 e 14 *com. prædior.*, e venne di poi scolpita come legge obbligatoria nei codici di tutti i popoli civili. Laonde, mentre tutte le legislazioni e il Codice italiano all'art. 436 dispongono che la proprietà è *il diritto di godere e disporre delle cose nella maniera più assoluta, purchè non se ne faccia un uso vietato dalle leggi o dai regolamenti;* » l'art. 438 poi soggiunge: « *Nessuno può essere costretto a cedere la sua proprietà od a permettere che altri ne faccia uso, se non per causa di utilità pubblica, legalmente riconosciuta e dichiarata, e premesso il pagamento di una giusta indennità.* »

Codesti principj sono in piena conformità all'art. 29 dello Statuto, il quale proclama, che « *tutte le proprietà, senza alcuna eccezione, sono inviolabili; tuttavia quando l'interesse pubblico legalmente accertato lo esiga, si può essere tenuti a cederle in tutto od in parte, mediante una giusta indennità.* »

Essi trovano poi novella sanzione nella Legge 25 giugno 1865 sulle espropriazioni per causa di pubblica utilità, la quale non permette nè ai prefetti nè al potere centrale di pronunciare l'espropriazione per causa di utile pubblico, se non allorchè questo fu constatato e dichiarato nelle forme prescritte; e divieta ogni presa di possesso prima che siano regolate e pagate le indennità (2).

Ciò posto, è forza conchiudere che il proprietario di una sala di spettacolo, come il proprietario di qualunque altro immobile, tiene dalla legge e dalla costituzione il diritto di goderne e disporne nel modo più assoluto. Questo diritto di disposizione e di godimento implica quello di conservare o distruggere la cosa, di cambiarne la destinazione, di renderla produttiva od improduttiva. Solamente è vietato

(1) LACAN e PAULMIER, *Legisl. et Jurispr. des Théâtres*, T. I, n. 45.

(2) V. anche il DALLOZ, *Répert.*, Voc. *Théâtres*, n. 92; — ROMAGNOSI, *Della spropriazione*, T. VI, § 1387 e seg. — ACAME, *Della espropriaz. in causa di pubblica utilità*, n. 18 e seg. — V. anche art. 373 della Legge 20 marzo 1865 sulle opere pubbliche.

di farne un uso contrario alle leggi od ai regolamenti; e perciò, lo vedemmo, essendo dalla legge proibito di aprire alcun teatro pubblico senza previa autorizzazione (nn. 1 e 4), il proprietario non può aprire la sua sala al pubblico senza essersi munito dell'autorizzazione richiesta, o senza che essa sia stata conseguita da coloro che vorrebbero avere in affitto la detta sala; chè altrimenti farebbe della cosa sua un uso dalla legge riprovato.

Ma si potrà sostenere che chi ricusa di affittare la sala di spettacolo della quale è proprietario, ne faccia per questo un uso illecito? Come mai l'astenersi da un diritto può costituirne l'abuso? Come mai il proprietario il quale era libero di costruire o non costruire un locale per teatro, può egli fare un atto illegale non permettendo che vi si introduca alcuna speculazione di questo genere? S'egli vuol fare del suo locale un ufficio, un magazzeno, o darvi feste da ballo, concerti o spettacoli di società, chi potrà affermare ch'egli si metta così in contravvenzione alle leggi od ai regolamenti?

Ricordiamo, d'altronde, non esistere alcuna legge che abbia limitato il diritto dei proprietarj vietando loro di mutare la destinazione delle loro sale, o imponendo l'obbligo di affittarle agl'impresari teatrali.

Ciascuno può erigere una sala di spettacolo quando e come gli piaccia, salva l'osservanza de' regolamenti edilizj ai quali debbe essere uniformata ogni costruzione che voglia elevarsi sulla pubblica via, regolamenti che si riferiscono soltanto all'esterna configurazione ed alle condizioni di solidità degli immobili, non già all'uso di cui ponno essere suscettibili internamente.

D'altronde se la libertà del consenso è uno degli estremi essenziali alla validità dei contratti (1), non vedesi come l'autorità possa forzare un privato a stipulare contratti fuori dei casi dalla legge espressamente contemplati; non vedesi come possano intervenire i tribunali ad imporre simili contrattazioni e i patti relativi, mentre l'autorità giudiziaria è istituita per far osservare i contratti, non per crearli.

Le nostre leggi, poi, non conoscono il privilegio dei direttori, i quali abbiano il diritto esclusivo di condurre teatri. In Italia non abbiamo alcuna restrizione nè di numero, nè di luogo, nè di qualità personali all'esercizio di questa industria. Chiunque può aprire un teatro: chiunque può dirigere un pubblico spettacolo, purchè vi sia dall'autorità abilitato con preventiva licenza: e questa non può essere rifiutata se non per considerazioni di sicurezza e moralità pub-

(1) Art. 1104, 1108 e seg. Cod. civile.

blica (1). È quindi per noi fuori di luogo l'altro argomento che qualche tribunale di Francia dedusse dalla necessità di non rendere illusorio il privilegio dei direttori.

Riteniamo, perciò, che se il proprietario di una sala di spettacolo non vuole concederne la locazione, non v'è alcun mezzo a costringervelo (2), se pur non facciasi precedere la dichiarazione regolare circa la pubblica utilità dell'opera, a sensi della Legge 25 Giugno 1865. Egli è nel legittimo esercizio di un suo diritto, e questo diritto deve essere rispettato, qualunque sia il motivo della opposizione. Il direttore si appigioni un altro locale, o lo eriga egli stesso, o invochi dal Comune, bramoso di avere un teatro, che lo faccia costruire a sue spese. Vuole il Comune acquistare una sala? ove il proprietario si rifiuti a rilasciargliela, dovrà esaurire col concorso dell'autorità superiore, tutte le condizioni indicate dalla Legge 25 giugno 1865 riguardo alle espropriazioni per causa di pubblica utilità.

Che poi la neccessità od opportunità di pubblici spettacoli possa fondare l'espropriazione per titolo di utilità pubblica non sembra potersi revocare in dubbio, e ci basti riferire l'autorità non sospetta della Rota romana, la quale proclamava « *che gli spettacoli teatrali non sono nei tempi presenti un mero oggetto di voluttà, ma sono una* NECESSITA' PUBBLICA *per dare pane a quei che professano le arti dell'armonia e della mimica, e servire al bisogno dei cittadini, i quali vi trovano un onesto ristoro dalle cure onde sono aggravati* (3). »

Nel caso, pertanto, che vengano regolarmente esaurite le pratiche sancite dalla citata legge d'espropriazione, il proprietario dovrà uniformarvisi e subire il sagrificio reclamato dall'interesse generale.

(1) Art. 47 del Regol. di P. S. riferito a pag. 8.

(2) *Obligationes quæ non propriis viribus consistunt, neque officio judicis, neque legis potestate confirmantur.* L. 27, Dig. *De oblig. et. act.*

(3) Decis. Rot. rom. 11 feb. 1851; — BELLI, *Giorn. del Foro*, an. 1852, P. I, p. 375; — SALUCCI, *Giurisp. teat.*, n. 181, 182.

CAPITOLO IV.

Azione dell' Autorità sui teatri.

SEZIONE. I. — *Da chi e come si esercita la polizia dei teatri.*

84. La polizia dei teatri è affidata alle autorità di pubblica sicurezza e, in loro mancanza, al sindaco.
Leggi e Regolamenti risguardanti la polizia dei teatri.
85. L'autorità non ha ingerenza nella gestione economica delle imprese: sistema opposto dei *direttori* governativi a Parigi.
86. I delegati di questura non hanno diritto di emanare regolamenti o disposizioni esecutive in materia teatrale.
87. Vie di ricorso contro le determinazioni della polizia.
88. Oggetti della polizia teatrale.
89. Intervento dell' autorità nei teatri e sale da spettacolo.
90. Diritto di palco gratuito al prefetto o sottoprefetto ed all' ufficiale di sicurezza pubblica.
91-95. Continuazione. Decisioni sopra casi diversi.
96. Regolamenti teatrali: diritto all'autorità di accedere al palco scenico, e di assistere alle prove generali.
97. L' autorità dee vigilare a che sieno osservate le condizioni delle licenze.
98. Deve provvedere all'osservanza dei regolamenti generali e di quelli particolari al teatro: questi ultimi debbono tenersi affissi in luogo visibile del teatro.
99. Circolazione. Orario.
100. L'autorità può esigere comunicazione dell'elenco della compagnia non già i prospetti degli introiti e delle spese. Eccezioni per gli effetti delle imposte.
101. La sala deve essere edificata e mantenuta in istato che offra tutte le garanzie di solidità.
102. Misure destinate a prevenire i pericoli di incendio.
103. Il rilascio della licenza deve essere seguito da un esercizio effettivo e regolare.
104. Gli affissi non devono essere esposti se non dopo veduti ed approvati.
105. L' autorità può ingiungere di annunziare, prima dell' apertura, i cambiamenti sopravvenuti nella composizione dello spettacolo;
106. Proibire di cangiare senza autorizzazione le divisioni e distribuzioni dei posti;
107. Di distribuire un numero di biglietti maggiore dei posti che vi sono;
108. Di lasciar entrare alcuno spettatore prima dell' aprimento dei camerini;
109. Di aumentare il prezzo dei posti;
110. Di lasciar entrare in platea con canne od armi;
111. Può fissare le retribuzioni dovute per deposito di canne, armi od ombrelle;
112. Vietare ogni comunicazione fra il pubblico ed il teatro, l'accesso al palco ed ai *foyers;*
113. Permettere o vietare la vendita di giornali nella sala;
114. Permettere o vietare certe specie di avvisi od annunzi;
115. Vietare di dirigere la parola ai pubblico od agli attori.
116. Gli attori sono tenuti a nulla cambiare nelle loro parti.
117. Ponno essere proibiti i fischi e gli applausi: la consuetudine però è di regola tollerata.
118. L' autorità può esigere l' allontanamento di un attore.
119. Non può in nessun caso esigere che venga scritturato un designato attore.
120. Può vietare che un attore comparisca sulla scena anche dietro domanda del pubblico, se non in quelle produzioni in cui esso recita.
121. Non può forzare il direttore a comporre la sua compagnia, od a preparare nuove produzioni.

84. Nelle città ove esiste una Questura, è dessa l'autorità di pubblica sicurezza del Circondario, ed è a lei affidata la polizia dei teatri. Dove vi ha una Prefettura e non Questura, vi ha però sempre addetto

alla Prefettura stessa un ufficio di sicurezza pubblica, diretto da un ispettore. Nei Circondarj la pubblica sicurezza è affidata al sotto-prefetto, il quale tiene pure un ufficio all'uopo. E finalmente nei Comuni, in cui non siavi stabilito un ufficio di pubblica sicurezza (*delegazioni*), il sindaco o chi ne fa le veci esercita le attribuzioni di quell'ufficio, sotto la direzione del prefetto o sotto-prefetto: ed in tale qualità egli deve uniformarsi alle prescrizioni che riguardano gli altri ufficiali di pubblica sicurezza (1).

Codeste, adunque, sono le autorità alle quali spetta il diritto e il dovere di prendere le necessarie determinazioni sopra quanto riguarda la polizia interna od esterna dei teatri.

La Legge 20 marzo 1865 sull'ordinamento della pubblica sicurezza e il Regolamento 18 maggio 1865 per la sua esecuzione non che i regolamenti municipali sottopongono alla vigilanza delle dette autorità non solo la polizia dei teatri, ma ancora tutto ciò che interessa l'ordine, la tranquillità, la sicurezza, il costume, la salute dei cittadini, l'agevolezza e comodità del passaggio per le vie e piazze pubbliche, e conseguentemente la pulitezza, l'illuminazione, la demolizione o riparazione dei fabbricati minaccianti rovina, il divieto di nulla esporre o gettare che possa nuocere cadendo, o ferire i passanti e simili.

85. L'autorità non ha alcuna ingerenza nell'amministrazione economica dell'impresa; questa è pienamente libera nelle sue operazioni: ogni intervento dell'autorità potrebbe riuscire di dannoso inciampo allo svolgimento della sua industria, ed anche agl'interessi dell'arte. Nondimeno, a Parigi, tutti i grandi e piccoli teatri sono amministrati da direttori, che ripetono il loro mandato dall'autorità. Cosi afferma Dalloz, nè sappiamo se oggi continui lo stesso regime. Ciò non sembra regolare, nè opportuno. Allorquando i governi o i Comuni nell'interesse dell'arte o per altri motivi accordano sovvenzioni ad un teatro, egli è giusto che una commissione sorvegli all'impiego, all'erogazione del fondo, e quindi attenda eziandio a curare che per parte dell impresa l'interesse dell'arte e del pubblico sia pure osservato e mantenuto: questo è ciò che avviene nei principali teatri. Ma ben diverso è l'ufficio di una commissione o direzione che, quasi mediatrice fra i voti del pubblico e gli intenti speculativi dell'imprenditore, sorveglia nell'interesse dell'ordine e dell'arte e del decoro

(1) Art. 4 della Legge 20 marzo 1865 sulla pubblica sicurezza, e art. 6 del relativo Regolamento 18 maggio 1865. V. anche art. 103, n. 3, 4 e 6, e art. 104 della Legge comun. e provinciale.

pubblico, da quello dei direttori di Francia che sono pubblici funzionarj, nominati e revocabili dal ministro, che esercitano un potere supremo e *rappresentano l'impresa* (sebbene non abbiano alcun interesse personale nella medesima), ne gestiscono gli affari pecuniarj, stipulano i contratti, ordinano le spese e governano fino ai dettagli i diritti dei privati (1). Lo stesso Dalloz che ci fornisce tali notizie segnala gli inconvenienti pur manifesti di così estesa ingerenza governativa: inconvenienti che si aggravano d'assai e producono strane complicazioni se vi siano azionisti od altri cointeressati nell'impresa.

86. Gli ispettori o delegati della Questura non hanno facoltà di emanare decreti nè per la polizia dei teatri, nè per gli oggetti che ritengonsi come una dipendenza della polizia municipale. Nessuna legge accorda loro tale facoltà. Incombenza dei detti ufficiali è unicamente il sorvegliare alla esecuzione dei decreti, dei regolamenti e delle leggi, e l'adempiere, come ufficiali di polizia giudiziaria, ai doveri loro imposti dal Codice di procedura penale.

87. Il prefetto della provincia dipende dal ministro dell'Interno il quale, d'ufficio, o sopra reclami dei privati o degli impresarj, ha diritto di modificare od annullare i decreti del prefetto qualunque sia l'oggetto al quale si riferiscono. — I sindaci, poi, non meno che i questori dipendono dai prefetti, i quali possono ugualmente riformare, annullare o sospendere i decreti da quelli emanati.

Al ministro dunque fanno capo definitivamente tutte le diramazioni della polizia teatrale.

I decreti del ministro in tale argomento, essendo atti di pura amministrazione, non sono suscettibili di reclamo nella via contenziosa: si ricordano, per altro, i riflessi esposti al n. 27.

88. La sorveglianza dell'autorità sui teatri ha per oggetto principale: 1.° di assicurare l'adempimento delle obbligazioni imposte agli impresarj dalla licenza, dalle leggi e dai regolamenti; 2.° di provvedere a quanto esige il mantenimento dell'ordine e della pubblica sicurezza, occorrendo, anche coll'intervento della truppa regolare (2).

89. A questo scopo l'autorità di pubblica sicurezza interviene nei teatri e nei luoghi di pubblico spettacolo; vi assistono pure agenti da cui essa ripete obbedienza per l'eseguimento dei suoi ordini, ed a lei è impartita facoltà dalla legge di dare le disposizioni che crede

(1) Dalloz, *Répert.*, Voc. *Théâtre*, n. 38, 39.

(2) Il ministro della guerra colla nota 14 maggio 1865 poneva fra i servizj d'obbligo quello che devesi prestare dalle truppe ai teatri più importanti del regno: e dalla nota del Ministero Interni 25 febb. 1869 venne chiarito che anche nei teatri minori, quando si temano disordini, si potrà provvedere con posti di guardia della truppa. *Man. di P. S.*, 1865.

necessarie nell'interesse dell'ordine pubblico. Dinanzi al pubblico, nell'esercizio delle sue funzioni, l'ufficiale di P. S. deve fregiarsi di un nastro tricolore ad armacollo; e gli ordini e le intimazioni devono darsi in nome della legge (art. 19 della Legge di P. S.).

Ma questo diritto d'ingresso, che pel mantenimento dell'ordine compete all'autorità, non deve degenerare in abuso; esso appoggia alla necessità di provvedere alla quiete, alla sicurezza, all'ordine pubblico: sarà quindi a restringersi entro questo limite. Epperò, l'art. 36 del Regolamento 18 maggio 1865 dispone che, oltre alle autorità di pubblica sicurezza che hanno la polizia dei teatri, abbiano libero l'ingresso quegli ufficiali che sono *comandati di servizio:* con che è fatto palese come non si possano esigere ingressi gratuiti se non pel numero la cui presenza sia indispensabile nell'interesse suavvertito (1).

Quanto agli uffiziali e ai bassi uffiziali dei carabinieri a cui allude l'art. 40 del Reg. di P. S. hanno l'ingresso gratuito nei teatri e luoghi di spettacolo pubblico; ma essi non hanno diritto di occupare gratuitamente palchi o sedie numerate in platea (2).

90. L'art. 37 del Regolamento dispone che in ogni teatro debba essere assegnato un palco al prefetto o sotto-prefetto, ed un altro ad uso degli ufficiali di P. S. comandati di servizio (3). Fu, per altro, sottoposto al Consiglio di Stato il dubbio se colui che chiedeva la licenza dovesse fornire questi palchi contro pagamento, o senza alcun corrispettivo. Il Consiglio di Stato in data 15 luglio 1865 ha emesso il seguente parere che venne adottato dal Ministero degli Interni:

« Considerato che le rappresentazioni teatrali sono dalla legge sottoposte alla vigilanza dell'autorità di P. S.; che ad essa sovraintende il prefetto, e rispettivamente il sotto-prefetto, e la dirige;

» Che il diritto di proprietà è sottoposto dal codice civile alle restrizioni che le leggi non solo, ma anche i regolamenti possono imporre al godimento dei beni, che d'altronde trattasi di speciale proprietà, addetta al servizio pubblico, anche quando è rappresentata da un privato: così il proprietario di un teatro nell'ora dello spettacolo non potrebbe vietare l'ingresso nella sala ad alcuno che adempia alle condizioni di entrata, benchè possa vietarlo ad arbitrio qualunque cittadino nella sua casa, anche quando vi faccia private rappresentazioni;

» Considerato che la legge ha sottoposto le rappresentazioni teatrali a norme speciali; che se l'ufficiale di P. S. deve assistere allo spettacolo e l'autorità pubblica sovraintendere ad esso, non può trovarsi eccezione a che in-

(1) Questa restrizione è ancor meglio chiarita dall'art. 41 del cit. Regolamento. che abbiamo riferito a pag. 8.

(2) Nota del Minist. Interni 30 sett. 1868, riferita nel *Man. di P. S.*, 1868, p. 256.

(3) V. il detto articolo riferito a pag. 7.

tervenga gratuitamente in modo decoroso in un luogo pubblico (che tale è ogni teatro anche di proprietà privata nelle ore dello spettacolo), dove è chiamata per ragione di ufficio;

» Che il pagamento dell'entrata e il fitto dei palchi non è che la retribuzione del godimento dello spettacolo, al quale spesso l'autorità interviene più per debito di servizio o di rappresentanza, che per propria elezione; che d'altronde il Regolamento di P. S. non ha imposto la somministrazione del palco come un tributo alla proprietà teatrale, ma come una condizione della licenza dello spettacolo, alla quale se il ricorrente è sottoposto, potrà esserlo come esercente, ma non come proprietario del teatro;

» Che se l'onere di essa condizione può minimamente influire a scapito del prezzo di fitto del teatro, è questa una necessità inerente alla destinazione di quella proprietà, la quale, a tutto profitto del privato proprietario, impone all'autorità pubblica servigi e cure maggiori di gran lunga di quelle di ogni altra proprietà privata;

» Che infine la detta condizione, conforme al servizio che la legge richiede, e che ha confidato a regolamenti del potere esecutivo (art. 92, § 2 della Legge di P. S. 20 marzo 1865) non può dirsi eccessiva.

» È di avviso che nulla possa opporsi alla legittimità dell'art. 37 del Regolamento di P S. 18 maggio 1865, in quanto impone la somministrazione dei palchi al prefetto e sotto-prefetto ed agli ufficiali di pubblica sicurezza, anche nei teatri di proprietà privata, purchè addetti a spettacolo pubblico. »

E in questo senso è ormai stabilita la giurisprudenza italiana. Riferiremo i giudicati di una causa abbastanza importante, specialmente perchè la questione venne discussa anche sul punto della costituzionalità dell'art. 37 del Regol. di P. S., e su quello della competenza dell'autorità giudiziaria.

I proprietarj dei teatri di Torino mossero lite al prefetto della provincia instando perchè fosse dichiarato in via principale non competere ad esso prefetto il diritto di avere alcun palco in teatro, nè per suo uso, nè per quello degli ufficiali di pubblica sicurezza: in via subordinata perchè fosse dichiarato limitato il diritto del prefetto ad ottenere un solo palco od altro posto distinto, mediante un corrispettivo a stabilirsi; in via più subordinata ancora che fosse limitato l'assegnamento ad un posto distinto e fisso riservato ad uso personale alle autorità di P. S. comandate in servizio. La controversia fu recata sino alla Suprema Corte ove ebbe una soluzione conforme a quella dianzi riferita del Consiglio di Stato.

Sulla domanda dei proprietarj dei teatri in Torino, il Tribunale con sentenza 15 dicembre 1865, così pronunciava:

« Ritenuto, che a fronte delle conclusioni degli attori in causa, non si può dubitare che fanno questione di un diritto civile, cioè di proprietà assoluta di disporre dei loro teatri, di modo che, comunque

vi possa essere interessata l'amministrazione di P. S., che è per legge diretta dal Ministero dell'Interno, e per esso dai prefetti e sotto-prefetti, a fronte dell'art. 2 della Legge 20 marzo 1865 sul contenzioso amministrativo (*V. pag.* 27 *in nota*) la questione stessa fu rettamente portata alla decisione di questo tribunale, il quale, giusta gli art. 4 e 5 della legge stessa, debbe limitarsi a conoscere degli effetti degli atti dell'autorità amministrativa in relazione all'oggetto dedotto in giudizio, ed applicare gli atti amministrativi, ed i regolamenti generali e locali in quanto però soltanto sieno conformi alle leggi. Che ciò stante, imprendendo a discutere la questione pregiudiziale dal prefetto di Torino, nella sua qualità di cui in atti sollevata, tendente a stabilire che gli attori manchino di veste legale per proporre la loro azione, conviene ritenere che egli è bensì vero che a termini del 2.° alinea dell'art. 37 del Regolamento di P. S. e R. Decreto 18 maggio 1865, approvato con R. Decreto 18 maggio successivo il palco ed il posto nei teatri di cui ivi si parla, deve essere somministrato a carico di colui che fa la domanda della licenza pel pubblico trattenimento, cioè dagli appaltatori dei teatri stessi e non dai proprietarj: ma da ciò non ne può derivare la conseguenza che si vorrebbe trarre dal convenuto; imperocchè egli è troppo manifesto l'interesse che nella soggetta materia hanno i padroni dei teatri, in quanto che gli appaltatori degli spettacoli corrisponderanno certamente ad essi tanto minor fitto quanto maggiori sono gli oneri che dovranno sopportare nell'interesse della moralità ed a tutela dell'ordine pubblico;

» Ritenuto, in merito, ch'egli è principio inconcusso di giurisprudenza che il giudice abbia il dovere di esaminare se l'atto del potere esecutivo di cui si chiede l'applicazione abbia o no il carattere di legge, e che qualora lo stesso atto ne usurpi il dominio, sebbene non possa il giudice annullarlo in via teorica e generale, debbe però provvedere all'interesse della parte che reclama, e possa decidere che quel tale atto non ha forza di legge per il solo caso però a lui sottoposto;

» Ciò posto, la risoluzione della quistione che divide le parti consiste tutta nel vedere se l'art. 37 del Regolamento predetto per l'esecuzione della Legge di P. S. abbia anch'esso il carattere di legge, e possa per conseguenza utilmente invocarlo il prefetto di Torino per reclamare nei teatri ivi accennati i due palchi di cui ivi è pur parola;

» Considerando a tal'uopo che la legge predetta, allegato *B*, nulla dispone in proposito relativamente alle rappresentazioni teatrali, ma

nell'alinea dell'art. 32 prescrive che per le medesime saranno stabilite norme speciali nell'interesse della moralità e dell'ordine pubblico, senza fissare alcun limite alle norme stesse;

» Che perciò si debbe credere che il potere legislativo abbia fatto convenevolmente una delegazione al potere esecutivo, e siasi rimesso al discrezionale e prudente di lui arbitrio;

» Che per conseguenza se la legge credette che il potere esecutivo dovesse lui solo fissare le norme necessarie nell'interesse della moralità e dell'ordine pubblico, e gli delegò una tale facoltà senza restrizioni; e se questi fu di parere che non altrimenti si potessero tutelare tranne coi due palchi di cui è menzione nell'art. 37 del Regolamento, in ciò non si può riscontrare che un atto che ha il carattere di legge, la quale spetta al potere giudiziario di far rispettare sia a seconda degli accennati principj di diritto, sia anche a fronte dell'art. 5 della Legge sul contenzioso amministrativo, allegato *E* avanti citato, che ordina alle autorità giudiziarie d'applicare i regolamenti generali, in quanto siano conformi alle leggi;

» Che quand'anche si volesse dire che col regolamento predetto avesse il potere esecutivo ecceduto il mandato conferitogli dal potere legislativo, il giudice dovrebbe pur sempre far rispettare ed applicare il detto regolamento, e non potrebbe ingerirsi nel riconoscere l'eccedenza o meno dei limiti del mandato, perchè una tale ricognizione spetta esclusivamente al mandante che può giustamente estimare ogni cosa; ed in questo caso non potrebbe più dirsi che si tratta di un diritto civile nel senso dell'art. 2 della Legge sul contenzioso amministrativo, ma sibbene, di un affare non compreso in detto articolo, contemplato dal medesimo art. 3 che ne attribuisce la cognizione alle autorità amministrative;

» Che diffatti se si dovesse dire l'autorità giudiziaria competente a pronunziare sul numero dei palchi e posti riservati che siano necessari per tutelare la moralità e l'ordine pubblico, lo si dovrebbe anche dire per il numero degli agenti di pubblica sicurezza che debbono aver accesso in ciascun teatro, e cose simili, il che niuno è che non vegga che sarebbe, se non assurdo, quanto meno anormale, e pur tratterebbesi in certo qual modo di diritto civile; imperocchè anche in questo caso tanto è minore l'introito che si può percevere dagli accorrenti ad uno spettacolo, quanto è maggiore il numero degli agenti di pubblica sicurezza che vi si facciano introdurre a tutela della moralità e dell'ordine pubblico;

» Che, però, se gli attori non disconoscono che nel concreto trattasi

di proprietà di un genere del tutto speciale, e che coerentemente al disposto dell'art. 439 del Codice civile il diritto loro di assoluta proprietà dei teatri possa essere stato modificato nell'interesse della moralità e dell'ordine pubblico dagli art. 31 e 36 del Regolamento per la esecuzione della Legge di P. S., non possono a meno che riconoscere le ulteriori modificazioni a tale diritto arrecato dal medesimo art. 37, e se ne ammettono conformi alla detta Legge di P. S. li citati art. 35 e 36 del Regolamento, non debbono dire essere illegale ed incostituzionale l'art. 37 che non è che un complemento degli articoli antecedenti;

» Se da tutto ciò ne diviene che sempre quando trattisi di teatri propriamente detti, e di teatri costrutti con palchi che ne siano disponibili, e non siano tutti di privata proprietà, il prefetto o sottoprefetto ha diritto ad un palco, oltre a quello ad uso degli uffiziali di pubblica sicurezza, comandati di servizio, e per conseguenza trovansi destituite di legale appoggio non tanto la prima conclusione degli attori quanto la seconda, giacchè il diritto al palco esclude il pagamento del corrispondente suo valore;

» Che la terza conclusione degli attori sarebbe più propriamente accoglibile nel caso che si trattasse di teatri impropriamente detti o di teatri costrutti senza palchi, o dei quali i palchi siano tutti di proprietà privata e non disponibili, ma il tribunale non poteva occuparsi nell'esaminare in quale delle diverse categorie accennate nel primo alinea dell'art. 37 del Regolamento in esame debbano annoverarsi i rispettivi teatri degli attori, dal momento che la questione non venne in tal terreno discussa e proposta;

» Per questi riflessi, ecc.

» Assolve il convenuto prefetto di Torino dalla domanda degli attori. Spese della presente a carico dei medesimi, compensate fra le parti quelle del giudizio. »

I proprietarj dei teatri di Torino appellarono da tale sentenza, e la Corte d'appello di Torino, con sentenza 6 marzo 1866, riformò quella del Tribunale, ritenendo cioè anch'essa che nell'art. 32 della Legge di P. S. si contenesse quella delegazione e mandato dal potere legislativo, che fu dal Tribunale ammesso: — riconoscendo quindi la costituzionalità dell'art. 37 del Regolamento, ammise altresì che a termini di questo l'autorità di P. S. ha diritto all'assegno di due palchi; ma ritenne « che a quella disposizione non potesse darsi » una tale portata da indurne che entrambi i palchi ivi contemplati » debbano essere rimessi gratuitamente. — Epperò in parziale ripa-

» razione della sentenza — essa dichiarò — doversi restringere l'ob-
» bligo degli appellanti alla sola rimessione di un palco o posto di-
» stinto a favore dell'autorità di P. S. e non essere così tenuti alla
» consegna di altro palco se non mediante pagamento da farsi da
» questa in quella somma che verrà stabilita per la locazione al pub-
» blico. »

Contro tale sentenza però l'amministrazione governativa produsse ricorso alla Corte di cassazione, e questa in data 6 settembre 1866 cassava la sentenza della Corte d'appello, rinviando la causa ad altra corte, in appoggio ai seguenti motivi:

» Attesochè il regolamento, sulla esecuzione del quale è nata la controversia, statuendo distintamente in riguardo all'autorità e in riguardo agli uffiziali di pubblica sicurezza, dispone:

1.° Che l'autorità interviene nei teatri (e nei luoghi di spettacolo pubblico) e può dare le disposizioni occorrenti nell'interesse dell'ordine pubblico;

2.° Che hanno anche libero ingresso nei teatri e nei luoghi di spettacolo pubblico gli uffiziali di pubblica sicurezza comandati di servizio;

3.° Che quindi oltre al palco, che deve essere invariabilmente assegnato al prefetto (autorità di pubblica sicurezza), un altro e distinto palco ad uso degli uffiziali comandati di servizio deve essere somministrato a cura di colui che fa la domanda della licenza pel pubblico trattenimento;

» Attesochè in aperta contraddizione alle riferite disposizioni, e confondendo in un solo ufficio l'autorità di pubblica sicurezza e il servizio degli uffiziali, la denunziata sentenza nega il debito di assegnare e somministrare due distinti palchi in teatro; concede all'autorità quel solo palco che il Regolamento assegna ad uso degli uffiziali: riserva la locazione di un altro palco al prefetto che ne faccia la domanda mediante il pagamento del prezzo comune, e così all'onere imposto dalla Legge sostituisce l'utile dell'impresa:

» Attesochè così pronunciando la Corte d'appello sollevò una questione d'interpretazione dove per la chiara disposizione della legge non era possibile il dubbio: e rovesciando sull'erario pubblico e sui contribuenti in generale la spesa di vigilanza del prefetto in teatro, non comprese che le garantie speciali a tutela dell'ordine stanno naturalmente a carico di quella impresa che le rende necessarie col proprio fatto e per proprio utile: disconobbe il principio giuridico, a tenore del quale: *incommoda cujusque rei ferre debet is, quem se-*

quuntur commoda, e disconobbe pure i principj più ovvj del diritto tributario, per cui ad ogni servizio speciale dello Stato si suole connettere un prezzo od una tassa a carico di colui che ne fa la domanda e ne trae particolare vantaggio;

» Attesochè veramente nella denunciata sentenza la Corte d'appello si fece anche a riflettere che un solo palco potrebbe bastare per il prefetto e per gli uffiziali, rappresentanti tutti (dice la Corte) una sola e medesima autorità;

» Che l'assegnamento di due palchi non è indispensabile all'esigenza del servizio di pubblica sicurezza, e che quindi tale assegnamento diventa un ingiusto aggravio della proprietà dei privati, guarentita (aggiunge la Corte) piena ed integra dalle leggi e dallo Statuto del regno. — Ma in questa parte le considerazioni della denunciata sentenza presentano il più grave degli eccessi che l'autorità giudiziaria possa commettere riguardo ai poteri politici. — Le proprietà, come le persone dei cittadini nei loro rapporti col diritto della società, sostengono molti obblighi determinati dalla legge, dai regolamenti, e in certi casi anche dai funzionari politici nei limiti delle facoltà ad essi delegate per legge. E sorgendo controversia coi privati nell'eseguimento di tali obbligazioni, l'autorità giudicante dee certo riconoscere se l'obbligazione, quale si pretende, sia stata realmente decretata dal legislatore, ed anche se il regolamento e il magistrato politico, da cui sia emanato il provvedimento, non abbiano ecceduto i limiti delle loro attribuzioni legali.

» Ma la questione di opportunità e di convenienza trascende evidentemente i poteri dell'autorità giudiziaria, e quindi i chiari termini della disposizione legale rendono impossibile il dubbio e inammessibile la questione di volontà; non è permesso all'autorità giudiziaria il discutere, nemmeno sotto pretesto d'interpretazione, se in riguardo alle esigenze del pubblico servizio abbia la legge opportunamente e convenientemente disposto;

« Attesochè la legalità del Regolamento, di cui si ragiona, venne riconosciuta dalla stessa Corte d'appello nella denunciata sentenza; la legge generale di pubblica sicurezza consacra una sezione intiera alle norme generali di polizia nei pubblici spettacoli, e coll'espresso intendimento di unificare la legislazione abrogò ogni legge e regolamento anteriore riguardo alle materie contemplate da essa.

» Ed avendo la legge medesima dichiarate necessarie norme particolari, senza specificarle, per le rappresentazioni teatrali, il potere esecutivo doveva provvedersi, come fece nel regolamento, conforme-

mente alla sua prerogativa costituzionale ed alla manifesta volontà del legislatore;

» Attesochè, se per gli addotti motivi deve annullarsi la denunciata sentenza, non sussiste però che l'annullamento debba pronunciarsi senza rinvio, siccome l'amministrazione controricorrente propone sotto pretesto che la cognizione delle controversie insorte non appartenga all'autorità giudiziaria;

» I proprietarj dei teatri promossero una questione d'interpretazione, sostenendo che il regolamento non impone e non ebbe l'intento d'imporre alla loro proprietà quell'onere che l'amministrazione pubblica pretendeva; dunque la controversia è di natura giuridica, l'oggetto della controversia (la proprietà) è compreso nella sfera dei diritti civili; epperciò la cognizione della controversia appartiene indubitabilmente all'autorità giudiziaria giusta il disposto dall'art. 2 della Legge 20 marzo 1865 (*Vedi nota a pag.* 27); e se i proprietarj impugnarono pure come illegale il regolamento, anche tal genere di questioni è attribuito alla cognizione dell'autorità giudiziaria dall'art. 5 della Legge medesima: Per questi motivi, ecc. »

91. Quanto alla località in cui dev'essere assegnato il palco, una decisione ministeriale significava che: « a termini delle vigenti disposizioni un palco in terza fila non può essere considerato come *distinto* e quindi l'autorità di P. S. deve insistere per averne uno in prima o seconda fila, a meno che nei predetti due ordini i palchi siano tutti di privata proprietà (1). »

92. Il palco per gli ufficiali di P. S. dice l'art. 37 del Regolamento, deve essere somministrato da chi domanda la licenza di dare un pubblico trattenimento: ma non è detto se anche il palco pel prefetto o sotto-prefetto debba essere assegnato dall'impresa o dalla direzione. Il Ministero, sovra interpellanza del prefetto di..., decideva non potere la direzione rifiutarsi a fare tale assegno e soggiungeva: » Pel grado poi dell'autorità la più manifesta convenienza volendo che il palco sia in un posto distinto, e così in uno degli ordini o file migliori e sia inoltre arredato con decenza, ne segue che il palco dev'essere assegnato una volta per sempre, non essendovi ragione perchè si muti ad ogni stagione e potendo contrastare il continuo mutamento alle regole sovraindicate. Ciò persuade sempre più che siffatto assegno, più che all'impresa, incombe alla direzione del teatro (2). »

(1) Decis del Minist. per gli Interni, 13 sett. 1866, ISACCO e SALVAREZZA, *Comment. della legge sulla P. S.*, p. 229.

(2) Decis. del Minist. Interni, 31 agosto 1865, riferita nel *Manuale di P. S.* 1866, p. 22.

93. Quando in un teatro tutti i palchi siano di privata proprietà e non disponibili, perchè non possano nemmeno prendersi in affitto, allora si deve assegnare agli ufficiali di P. S. un posto riservato e distinto e tale da lasciar loro piena libertà di azione (1).

94. Fu sollevato il dubbio se al prefetto o sotto-prefetto si debba dare un palco in tutti i teatri esistenti nei comuni sottoposti alla sua giurisdizione o solo in quelli che si trovano nel luogo di sua residenza. Il ministero decise in quest'ultimo senso: stabilendo che nei Comuni ove non risieda il prefetto o sotto-prefetto, si deve destinare soltanto un palco per uso degli ufficiali di P. S. (2). E diffatti l'art. 37 del Regolamento venendo coll'onere del palco ad imporre una restrizione al godimento della privata proprietà nell'interesse dell'ordine pubblico, dev'essere interpretato restrittivamente e nel modo che riesca meno lesivo al diritto dell'impresa, facendone quelle applicazioni soltanto che l'interesse dell'ordine pubblico effettivamente sia per reclamare.

Ma quando nel Comune si trovino tanto il prefetto come l'ufficio di questura, due devono essere i palchi a loro riservati dal concessionario della licenza. E diffatti si è testè veduto che contro il giudicato della Corte d'appello di Torino, il quale ebbe a ritenere che l'autorità di pubblica sicurezza non possa pretendere l'assegno *gratuito* di tutti due i palchi, dei quali parla l'art. 38 del Regolamento per l'esecuzione della legge di pubblica sicurezza, ma di un solo palco o posto distinto, non potendo esigere l'altro palco se non mediante pagamento da parte della pubblica amministrazione in quella somma che viene stabilita per la locazione al pubblico; la Corte di cassazione dichiarò infondata cotale interpretazione restrittiva, che è contraria al chiaro e testuale precetto dell'art. 38 sovra citato (3).

95. Si è pure dubitato se i commissari distrettuali nelle provincie venete avessero diritto al palco in applicazione delle disposizioni sovra riferite. Ma il ministero rispose che i commissari distrettuali di quelle Provincie non essendo autorità di P. S. a termini dell'art. 9 del regio Decreto 18 luglio 1866, n. 3064, ed essendo invece autorità puramente amministrativa nel senso espresso dall'art. 7 della Legge comunale e provinciale, non hanno diritto alla somministrazione di un palco, come i prefetti e sotto-prefetti, oltre quello che si deve assegnare agli ufficiali di P. S. comandati di servizio (4).

(1) Disp. del Minist. per gli Interni, 9 sett. 1867, riferito nel *Manuale di P. S.*, 1868, p. 30.
(2) Nota Minist. 10 sett. 1868, rifer. nel *Manuale*, sudd. 1868, p. 213.
(3) Vedi la detta sentenza a pag. 86 e seg.
(4) Decisione ministeriale 23 ottobre 1868.

96. L'art. 39 del più volte citato Regolamento di pubblica sicurezza dispone che: « *i regolamenti pel servizio interno dei teatri sono soggetti all'approvazione del prefetto.* » Or l'espressione *servizio interno* riguarda tutto quanto il servizio del teatro, e così, oltre quello della platea, palchi e loggioni, quello pure del palco scenico. Non può in questi regolamenti indicarsi che all'autorità di P. S. non sia lecito intervenire sul palco scenico ed assistere alle prove generali degli spettacoli senza l'assenso delle direzioni teatrali. In effetto l'autorità di P. S. ha l'obbligo di provvedere al mantenimento dell'ordine pubblico in qualunque parte del teatro, e quindi deve avere anche la facoltà di andare sul palco scenico quando creda necessario di recarvisi nell'interesse del pubblico servizio, e non le si può certamente imporre l'obbligo di domandare il permesso alla direzione teatrale per recarsi in quelle parti del teatro dove stima opportuna la sua presenza per potere adottare i provvedimenti atti ad assicurare il mantenimento della pubblica sicurezza.

In quanto poi al diritto che ha l'autorità di P. S. di assistere alle prove generali degli spettacoli, questo risulta chiaramente dall'ultimo alinea dell'art. 35 del Regolamento di P. S., il quale prescrive che l'autorità di P. S. locale può sempre, non ostante il permesso, vietare la rappresentazione o declamazione, se per qualche circostanza locale la creda inopportuna, o tale da poter dar luogo a commozioni o disordini. Ora la menzionata disposizione sarebbe inefficace, se le autorità di P. S. non potessero assistere alle prove generali degli spettacoli, imperocchè potrebbero facilmente accadere quei disordini che con la medesima si vollero appunto prevenire (1).

97. L'autorità dee vigilare a che le speciali condizioni eventualmente espresse nella licenza vengano con esattezza adempiute ed osservate. Se l'impresario non deve stabilire il suo teatro che in un luogo determinato, essa impedirà che lo stabilisca altrove, o vi si trasferisca arbitrariamente, reprimendo cotali infrazioni entro i limiti de' suoi poteri. Se non fu autorizzato che per un genere di rappresentazioni, lo obbligherà alla rigorosa osservanza dei limiti prefissigli. Non è invece nel cómpito dell'autorità lo scandagliare se l'impresario soddisfi alle sue private obbligazioni verso terzi, come artisti od altri locatori d'opera: a questi è sempre libera ogni azione per ripeterne l'esecuzione avanti ai tribunali. Ma di ciò fu detto già diffusamente ai nn. 1., 11, 13, 33 e seg., nè giova ripeterci.

(1) Decisioni del Ministero dell'Interno 31 agosto 1865 e 3 gennajo 1866, *Manuale di P. S.*, 1866, pag. 22, 52.

98. L'autorità sorveglia a mezzo dei propri agenti (n. 89) affinchè sieno osservati tanto i regolamenti generali sia d'ordine politico, che amministrativo e giudiziario, come i regolamenti speciali del teatro. Questi ultimi devono costantemente tenersi affissi in luogo visibile in ciascun teatro, o luogo di spettacolo o trattenimento pubblico (1), acciò nessuno possa allegarne ignoranza o contestarne l'adempimento.

Essa attende a mantenere l'ordine e la tranquillità, tanto nelle sale come nei vestiboli, osservando che non sorgano inconvenienti, che le persone e le proprietà sieno rispettate: e i suoi agenti, in caso rilevino qualche contravvenzione ai regolamenti, debbono farne indilatamente rapporto.

Essa ha cura di impartire tntte le disposizioni tendenti ad agevolare l'ingresso e l'uscita dei teatri, a prevenire o riparare gli inconvenienti d'ingombri sulla pubblica via. Essa determina le stazioni dalle quali dovranno i veicoli partire ed arrivare.

Il diritto competente all'autorità di mantenere libera e comoda la circolazione sulla pubblica via, importa il diritto di impedire, ove sia del caso, che nelle vicinanze del teatro si stabiliscano vendite di biglietti: questi trafficanti molestano la circolazione, imbarazzano l'ingresso o l'uscita del pubblico, oltredichè non presentano sempre sufficienti garanzie di moralità.

Spetta similmente all'autorità il fissare le ore dell'aprimento e della chiusura dei teatri. L'interesse della pubblica sicurezza e tranquillità esige che le rappresentazioni non incomincino troppo tardi e non finiscano ad un'ora di notte troppo avanzata. È ovvio, per altro, il riflettere che, nel determinare l'orario, conviene specialmente aver riguardo alle abitudini del popolo e dei diversi quartieri. Un orario che si accomoda agli usi di una piccola città di provincia, potrebbe urtare alle esigenze e consnetudini d'una grande città (2).

È inutile a ricordarsi che, quando un ordine superiore ha determinato l'ora della chiusura, e vengano a commettersi delle contravvenzioni, giustizia e prudenza impongono di far sopportare al solo impresario o direttore la repressione, dacchè a lui solo è la colpa. Il far cessare lo spettacolo prima che giunga al suo termine sarebbe misura inopportuna: laddove l'impresario sarebbe sempre, in tali

(1) Art. 40 del Regol. di P. S., Vedi a pag. 8.

(2) Rimontando oltre il 1780, troviamo un Decreto del Parlamento di Parigi, 27 genn. 1341, il quale ingiungeva ai fratelli della Passione di chiudere il loro teatro a cinque ore: un'ordinanza di polizia 12 novembre 1600, la quale fissava a cinque ore e mezzo per l'inverno l'ora della chiusura. LACAN e PAULMIER, Op. cit., nota al n. 86. Anche in Italia le rappresentazioni del secolo XVI e XVII, per lo più, aveano luogo di giorno.

casi, passibile delle pene pronunciate dalla legge, e l'autorità dispone poi d'altri mezzi onde far osservare le sue ingiunzioni. All'incontro, vi ha quasi sempre pericolo nel troncare la rappresentazione calando la tela; l'inconveniente che può derivare dal prolungarsi lo spettacolo oltre l'ora fissata non è a paragonarsi col tumulto e coi disordini che trae seco una misura intollerante, la quale, senza riguardo agli spettatori, ordinasse la calata della tela e lo sgombro della sala.

99. I Regolamenti dei regi Conservatorj di musica, in generale, vietano agli alunni ed alle alunne di prender parte a qualsiasi pubblico trattenimento (1); non potranno quindi i direttori o impresarj di spettacoli o concerti scritturare alcun allievo delle scuole di canto e di declamazione dei Conservatorj, senza autorizzazione, quando non sia previamente autorizzato dalla Direzione del rispettivo istituto.

A sensi dei regolamenti suddetti l'allievo che, senza espressa concessione del direttore, contrae obbligazione con un teatro, in un'orchestra o in pubblico concerto, incorre nelle pene ivi stabilite. Conseguentemente se l'obbligazione dall'allievo contratta con un direttore di teatro sotto ogni altro rapporto è regolare, dovrà ricevere adempimento; l'autorità non può ingerirsene.

100. La legge non prescrive che i direttori presentino all'autorità l'elenco del personale della compagnia: essa, per altro, ha facoltà di esigerlo potendo la qualità delle persone influire sulle determinazioni a prendersi nel pubblico interesse.

All'incontro, non v'è ragione perchè l'autorità possa pretendere ispezione dei prospetti di introiti e spese, essendo questi rapporti d'interesse esclusivamente privato, in cui essa non deve prendere ingerenza.

Si è già veduto (pag. 52 e seg.) fino a qual punto possa estendersi questa indagine, in via d'eccezione, onde verificare l'ente tassabile nei riguardi delle imposte.

(1) Art. 40, È vietato agli alunni ed alle alunne di prender parte, fuori del Conservatorio, a qualunque trattenimento pubblico o privato. Resta loro similmente interdetto, sinchè appartengono al Conservatorio, d'impartire lezioni fuori dell'istituto, e di far eseguire in pubblico loro componimenti musicali o di metterli in luce con qualsivoglia mezzo riproduttivo.

Art. 41. Tuttavia sarà fatta eccezione al disposto dell'articolo precedente per gli allievi ed allieve presso al termine del loro studj, che si sieno costantemente distinti per progresso, assiduità e condotta, e per cui si verifichino insieme le seguenti condizioni: *a*) Che l'alunno, o alunna, non goda per anco di una delle pensioni mensili dei due gradi superiori. *b*) Che per la eccezione di favore sia fatta domanda dai loro genitori o rappresentanti; comprovando il bisogno, in cui è l'alunno, o l'alunna, di procacciarsi un qualche guadagno. *c*) Che si presenti una dichiarazione in iscritto, con cui i professori, a cui l'alunno o l'alunna appartengono nel Conservatorio, attestino l'idoneità del petente a dare pubblica prova di sè; e come, dall'assumere quella straordinaria incumbenza non sia per derivare impedimento ai suoi studj, nè danno alcuno al suo progresso (*Regolam. del R. Conservatorio di musica in Milano*).

101. L'autorità di pubblica sicurezza è in obbligo di vegliare che ogni edifizio stabile o provvisorio destinato a teatro od a pubblico spettacolo offra tutte le possibili garanzie di solidità (1): al quale scopo sogliono essere delegati appositi impiegati addetti agli uffici delle pubbliche costruzioni.

Il Sindaco che a termini dell'ultimo paragrafo dell'art. 378 della legge sui lavori pubblici deve procedere alla repressione delle contravvenzioni in materia di opere pubbliche comunali, deve consultare o l'ufficio tecnico comunale o l'ufficio incaricato della sorveglianza delle strade o altro perito.

Può, quando lo crede necessario, interpellare anche il genio civile, ma per mezzo del prefetto (2).

102. Costanti ed accurate devono essere le precauzioni contro gli incendj, e presti ad ogni ora del giorno i mezzi onde spegnerne al primo incominciare le fiamme, troppo fatali essendo le conseguenze di un simile disastro; sicchè in ogni teatro di spettacolo notturno vuolsi aver cura che pronti siano sempre i serbatoj d'acqua e il personale necessario a servirli (3).

Il Teatro del *Globe* a Londra fu distrutto da un incendio avvenuto nell'anno 1613, il giorno appunto in cui rappresentavasi l'*Enrico VIII* di Shakespeare. — L'attuale Teatro alla Scala di Milano ricorda due incendj. Il teatro eretto nel 1598 a spese del governo nel Palazzo Ducale, ora regia corte, fu distrutto da incendio nel 1708; nel 1717 i nobili di Milano offrivano di riedificare a loro spese il teatro, tassandosi ciascuno per il rispettivo palchetto da acquistarsi nel medesimo, e l'imperatore Carlo VI encomiava ed accettava l'offerta: ma anche il nuovo Teatro Ducale nel giorno 25 febbrajo 1776 venne consunto dall'incendio. Il corpo dei palchettisti, coll'assenso dell'imperatrice Maria Teresa, assunse allora e compiva nell'anno 1778 la costruzione del Teatro alla Scala, sul disegno dell'architetto Piermarini, e dipoi nel 1779 ultimava quella del teatro alla Canobbiana, in relazione al disegno dell'architetto medesimo. Anche *la Fenice* di Venezia, eretto nel 1791 ardeva di repentino incendio nel giorno 13 dicembre 1836.

(1) Art. 34 del Reg. di P. S. pag. 6.

(2) Parere del Consiglio di Stato 17 settembre 1869 sopra quesito dal Ministero dei lavori pubblici.

(3) Tacito racconta il disastro avvenuto a Fidene, al tempo di Tiberio, in occasione di uno spettacolo di gladiatori che dava certo Attilio, d'origine *affrancato*. Il palco per mancanza di solidità cadde, ed insieme caddero 50,000 spettatori uccisi o feriti. « *Cautumque in posterum senatusconsulto ne quis gladiatorum munus ederet cui minor quadringentorum millium res; neve amphitheatrum poneretur nisi solo firmitatis spectatæ.* » *Annales*, Lib. IV, §§ 62, 63.

E pur troppo ogni provincia, può dirsi, ricorda l'incendio di qualche teatro (1).

Ed è anche per questo fatalissimo caso, come per ogni altro in cui occorresse di far sgombrare immediatamente la sala, che un teatro bene ordinato deve avere diverse uscite, alle quali ricorrere in simili circostanze. Le direzioni teatrali non cesseranno di vigilare a che si operino attente visite dopo lo spettacolo per tutto il locale, onde curare che venga estinto ogni fuoco e spento ogni lume nel teatro e luoghi annessi.

A questo proposito ricorderemo che il Consiglio di Stato, sovra analoga interpellanza del Ministero, ha dichiarato che: è legittima la disposizione di un regolamento comunale sul servizio dei pompieri, prescrivente che i direttori di pubblici spettacoli gratuiti od a pagamento debbano richiedere l'intervento ad ogni rappresentazione di un numero determinato di pompieri, non minore di due, mirandosi così a prevenire o diminuire i pericoli e i danni degli incendj.

Egualmente è conforme alla legge la disposizione che mette a carico dei direttori dei pubblici spettacoli una determinata mercede da corrispondersi ai pompieri richiesti del servizio, inquantochè sebbene l'intervento dei pompieri in questi casi sia ordinato nell'interesse generale, tuttavia questo intervento è reso necessario da un atto di coloro che vengono gravati dalla spesa relativa (2).

(1) Nel corso di un secolo possiamo registrare le seguenti notizie sui teatri che furono preda del fuoco:

La città più funestata è Londra, che conta quindici incendj, cioè; Hay-Market nel 1778; Asthley nel 1794; Surrey nel 1805; Covent-Garden nel 1808; Drury-Lane nel 1809; Anfiteatro d'Asthley nel 1810: Arggle-Bows nel 1830; Lycoeum nel 1831; Anfiteatro di Asthley nel 1841; Teatro-Olimpico nel 1849; Instengon-Circus nel 1853; Covent-Garden nel 1856; Pavillon nel 1856, Surrey-Garden nel 1865; Teatro di Sua Maestà *(Her Majesty's)* nel 1867.

In questo periodo l'Inghilterra, oltre i Teatri di Londra, lamenta sei altri teatri incendiati.

La Scozia ne annovera due soli a proprio danno. — In Italia che è il paese ove i teatri sono più numerosi che altrove (circa 940), gli incendj furono relativamente rari. Vi arsero: il Teatro San Carlo in Napoli nel 1816, il Teatro Alberti a Roma e Mondini a Verona nel 1815; *la Fenice* di Venezia nel 13 dicembre 1836; il Teatro Nota a Torino nel 1868.

Oltre ai suddetti si ricordano gli incendj seguenti: il Teatro d'Amsterdam (1772), di Berlino (1843), di Baden (1847), di Namour (1860, 1862, 1867), di Barcellona (1863), di Saragozza (1788 e vi perirono 600 persone), di Stocolma (1865), di Quebec (Canadà 1846; vi si deplorarono 500 vittime), di Breslavia (1865), di Costantinopoli (1866), di Madrid (1867), di San Francisco (1867).

A Parigi vi furono 15 incendj di teatri a partire dal sinistro dell'Opéra, nel 6 aprile 1763, fino a quello del Teatro di Belleville, avvenuto il 10 dicembre 1867.

Agli Stati-Uniti nel corso del secolo verificaronsi ben 10 incendj. Dopo questa lunga serie di infortunj aggiungasi l'incendio dell'Ippodromo avvenuto nel 1869 a Parigi, e quello del Teatro Reale di Dresda, del Teatro di Livorno, del *Bellini* a Napoli e della *Libertà* a Malaga, tutti nell'anno 1869.

(2) Parere del Consiglio di Stato, 3 settembre 1870, dal Ministero adottato. — Quesito del Ministero sul Regolamento dei pompieri adottato dal Consiglio comunale di Siena riferito nella *Riv. amministr. del Regno*, 1870, dicembre, pag. 913.

103. La concessione della licenza dev'essere seguita da un effettivo e regolare esercizio. Se, ottenuta l'autorizzazione di aprire un teatro, l'impresario non lo apre, o tarda troppo ad aprirlo, gli può essere indetto un termine, sotto comminatoria che, scorso il medesimo, gli sarà ritirata l'autorizzazione. Una volta che il teatro sia aperto, le rappresentazioni debbono essere possibilmente continue e periodiche: non ponno venire arrestate da sospensioni o riposi se non per gravi cause, delle quali è rimesso all'autorità di giudicare (1).

104. Dal diritto spettante all'autorità di sorvegliare alla composizione degli spettacoli, scende quello altresì di sorvegliare alla redazione degli affissi, e per conseguenza di esigere che gli affissi non siano esposti se non dopo ricevuta l'approvazione della questura o dell'ufficiale di pubblica sicurezza: e queste autorità dovranno provvedere che gli annunzi di rappresentazioni indichino esattamente il titolo della produzione tale e quale fu approvato dalla censura teatrale, senza aggiunte o commenti; così pure non dovrà essere tollerata l'affissione di cartelloni con dipinti, mercè i quali si tenti sorprendere la pubblica buona fede, rappresentando, per attirare il pubblico in teatro, situazioni esagerate che pur non hanno luogo nello spettacolo (2).

105. La buona pratica teatrale ha insegnato che quando furono annunciati sugli affissi e lo spettacolo, e gli attori che debbono figurarvi, è a temersi che i cambiamenti che vi si facessero durante la rappresentazione non possano divenire causa di disordine. Il direttore quindi o l'impresario deve far conoscere al pubblico in tempo utile, secondo le circostanze, tutti i cambiamenti sopravvenuti, ed annunciarli possibilmente mediante avvisi da affiggersi nei luoghi soliti, o negli atrj del teatro, se la necessità dei cambiamenti si verifica durante o dopo l'ammissione del pubblico.

106. Può vietarsi agli impresarj o direttori, quando fu concessa una sala da spettacolo, di fare, senza speciale autorizzazione, alcun cambiamento nella costruzione di detta sala, nella divisione e distribuzione delle piazze, di mutare la destinazione d'alcune di esse, per convertirle in piazze d'un ordine superiore. È questa una garanzia che fa d'uopo offrire al pubblico contro gli errori in cui potrebbe cadere, se da un giorno all'altro, e senza sua saputa, potessero le divisioni e distribuzioni dei posti, non che la loro destinazione essere modificate a capriccio dei direttori.

(1) Dalloz, *Répert.*, luogo cit., n. 62. — Lacan e Paulmier, Op. cit. T. I, n. 85. — V. anche per analogia l'art. 40 della Legge di P. S.

(2) Istruzioni sul servizio di pubblica sicurezza, 20 febb. 1860, § 22.

Cionullameno, siccome in qualche rappresentazione straordinaria può essere conveniente di cangiare l'ordine delle piazze, così sarà bene, in tal caso, di portare a cognizione del pubblico i cangiamenti operati, sul medesimo affisso che annuncia la rappresentazione per la quale ebbero essi speciale autorizzazione (1).

107. Accadde sovente che i direttori, nella vista di aumentare gli introiti, distribuissero biglietti ad un numero di persone maggiore di quello che poteva capire nella sala. Con ciò si inganna il pubblico, si cagiona confusione e disordine: al che tutto l'autorità dee provvedere interdicendo la distribuzione nei camerini od altrove, di un numero di biglietti superiore a quello dei posti.

Allo stesso scopo, potrebbe essa ordinare che i biglietti non daranno accesso a qualunque piazza, ma che ciascun biglietto enuncierà nominativamente la sola piazza che lo spettatore ha diritto di occupare (2).

108. È un abuso non infrequente, che deve reprimersi, quello di introdurre nella sala molti spettatori prima dell'apertura dei camerini, o per porte diverse da quelle aperte al pubblico; e più d'una volta accadde che, lasciando il direttore entrare per porte segrete un certo numero di spettatori favoriti, si aveva piena la sala prima che fossero aperti i camerini. Alla volta del pubblico, non si avevano più biglietti nè posti, e conveniva ritirarsi dopo una perdita di tempo più o meno considerevole, oltre il disappunto d'una aspettazione delusa. Sono questi abusi che l'autorità può e deve reprimere.

109. Il prezzo dei posti deve rimanere quale fu determinato nel cartellone pubblicato dall'impresario o dal direttore. Deve l'autorità sopravvedere a che non si faccia alcuna percezione oltre questa tariffa, neppure nelle rappresentazioni straordinarie od a beneficio, tranne il caso che siasene da lei ottenuta concessione. Ed in caso di aumento

(1) Va ormai generalizzandosi nei nostri teatri il costume di alcune sedie numerizzate, per cui chi prenda unviglietto di sedia è certo del suo posto a sedere, sia che arrivi tardi al teatro, sia che ami assentarsene temporaneamente.

(2) Le sedie numerizzate sono sempre in numero limitato: è desiderabile che più estesamente si pratichi questa misura per la distribuzione delle piazze in platea. Ciascuno può, di regola, prendere in platea quel posto che gli conviene; dal che risulta spesso una confusione feconda di querele e litigi. I Romani avevano usi migliori, che sono osservati tuttogiorno in alcuno dei nostri teatri e che potrebbero di leggieri attuarsi anche negli altri. Originariamente essi stavano in piedi (Valerio Massimo, Lib. II, Cap. IV, n. 2): ma quando rinunciarono a questa incomoda usanza, le piazze riservate negli emicicli ai semplici cittadini furono distinte mediante linee leggermente scolpite nei gradini e numerizzate. Ogni spettatore andava ad occupare quella che corrispondeva al numero della *tessera* che gli era stata rilasciata. Le persone che entravano insieme aveano così il vantaggio di essere collocate le une presso le altre, il che non è sempre facile nei nostri teatri, nei giorni in cui siavi affluenza.

autorizzato, può esigere che se ne renda avvertito il pubblico negli affissi.

Assolutamente necessaria è la severità in questo proposito. Alterare arbitrariamente il prezzo dei posti, speculare sulla voga di certe produzioni o su qualunque altra circostanza è lo stesso che togliere ad una parte del pubblico l'accesso al teatro, laddove il teatro deve essere, per quanto è possibile, aperto a chiunque (1). Aumentare il prezzo senza che ciò appaja dagli affissi, sarebbe offrire materia a reclami e proteste, che potrebbero nuocere al mantenimento dell'ordine.

110. Vediamo in alcuni regolamenti essersi vietata l'introduzione dei bastoni ed armi in platea; tale precauzione viene determinata dal riflesso che questi arnesi possono rendere più facili e più pericolose le collisioni.

111. Siccome, poi, il deposito di canne ed armi nei teatri può dar luogo a retribuzioni abusive; la cifra di queste retribuzioni può essere determinata da ciascun camerino. Può essere ordinato che vengano pagate al momento in cui si effettua il deposito; che i depositarj, contro gli oggetti che verranno loro rimessi, debbano rilasciare delle cedole numerizzate enuncianti il titolo del teatro, non che la natura dell'oggetto depositato.

112. Un oggetto che vuol essere disciplinato nei regolamenti teatrali sono gli accessi al palco scenico ed alle scene, le comunicazioni degli spettatori coi camerini degli attori e delle attrici: la mancanza di normali in tale argomento presenta troppo facile occasione di turbare l'ordine delle rappresentazioni e la disciplina che deve regnare in teatro; e perciò può essere vietato al direttore ed agli artisti di ricevere sulla scena e molto più nei camerini e nei *foyers* chiunque non appartenga al teatro e la cui presenza non sia necessaria alla rappresentazione.

Codeste visite, massime se frequenti, sono, per lo meno, causa naturale di distrazione all'artista, la quale può sovente pregiudicare al miglior successo dello spettacolo; è quindi universale la pratica di stabilire una assoluta separazione fra il teatro ed il pubblico.

113. L'autorità permette o vieta, secondo i casi, la vendita di

(1) Non fu solo ai nostri giorni che si ebbe a sentire tale necessità. Un decreto del Parlamento di Parigi, del 1541, stabiliva a 2 soldi il prezzo d'ingresso al teatro del Confratelli (V. *Registr. manosc. del Parl.* 1542). Un'Ordinanza di polizia 12 nov. 1609 prescriveva di non esigere dagli spettatori più di 5 soldi per la platea e di 10 soldi pei palchi. Ai tempi di Molière una piazza in platea non costava che 15 soldi. Questo prezzo fu in seguito elevato a 20 soldi (V. *Lettera di Rousseau a D'Alembert* sui teatri). Oggigiorno tanto al *Théâtre-Français*, come agli altri si paga più del doppio. La stessa proporzione d'aumento può dirsi verificata nei teatri d'Italia.

giornali nell'interno della sala; ma questo diritto, come tutti gli altri fin qui enumerati, non deve di regola avere per oggetto se non l'interesse dell'ordine. Sarebbe un manifesto abuso di potere il farne stromento di privata speculazione, l'imporre la distribuzione di un giornale, e, per viemmeglio favorirla, impedire la vendita degli altri (1).

114. Alcuni teatri, specialmente in Francia, addottarono in questi ultimi anni delle tele a guisa di sipario sulle quali si dispiegano annunzj commerciali di varie industrie impazienti di farsi dal pubblico conoscere. La pubblicazione di siffatti annunzj, che si fa dietro corrispettivo, mentre concorre ad aumentare gli introiti dei teatri, riesce anche generalmente innocua; che anzi, occupando tra gli atti il pubblico, giova non poco al mantenimento della tranquillità. Ma la composizione di queste tele di affissi non è meno soggetta alla vigilanza dell'autorità, la quale può farne assoluto o parziale divieto secondo giudichi opportuno (2).

115. Tutto ciò che si reputi atto ad arrestare il corso di una rappresentazione, sia interrompendo gli attori, sia cangiando l'ordine e la natura dello spettacolo annunciato, dev'essere proibito; avvegnachè ogni interruzione, ogni incidente possa divenire occasione a disordini.

Il perchè può essere vietato di rivolgere la parola al pubblico od agli attori, di nulla gettare sulla scena, di non far chiasso o gridare o tenere particolari conversazioni che abbiano a turbare l'attenzione degli spettatori (3).

116. Vedremo, parlando della censura drammatica, che gli attori non possono aggiungere nè cambiare di loro talento alcuna frase od allusione nella rispettiva parte, potendo tali modificazioni essere cagione di inconvenienti. E l'autorità di P. S. veglia perchè ciò non si verifichi.

117. Potendo i fischi e gli applausi, in qualche circostanza, essere occasione di conflitti, sorgente di disordini, conviene riconoscere che

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 98.

(2) Op. sudd. T. I, n. 99.

(3) È curioso il vedere (notano i signori LACAN e PAULMIER al T. I, n. 100), nel prologo di una produzione di Plauto, intitolata: *Pænulus* (il piccolo Cartaginese), quali misure prendevansi nei teatri di Roma per mantenervi il silenzio. Si raccomandava agli indicatori delle sedie di non passare avanti gli spettatori quando gli attori erano in iscena, alle nutrici di non condurre i loro bambini *ne quasi hædi obragiant;* alle dame di non fare strepito ridendo o chiacchierando e di risorvare per la casa le loro ciarle, onde non irritare i loro mariti al teatro come in casa.

Matronæ tacitæ spectent, tacitæ rideant!
Canorâ hic voce suâ tinnire temperent,
Domum sermones fabulandi conferant,
Ne et hic viris sint et domi molestiæ.

l'autorità sarebbe libera di proibirne l'uso (1). Però il costume degli applausi era già antico anche al tempo di Plauto, il quale viveva verso l'anno di Roma 529 e 224 anni prima di Cristo. La sua Commedia *Il Canestro*, termina con questa allocuzione: MORE MAJORUM *date plausum postremâ in comediâ.* La maggior parte delle altre sue commedie e di quelle di Terenzio finivano parimenti: *Plaudite, — clare adplaudite, — spectatores vos valere volumus et clare adplaudere.* — Se la produzione non piaceva, il popolo fischiava o faceva grande schiamazzo coi piedi: onde leggiamo in Orazio:

> *Quæ pervincere voces*
> *Evaluere sonum referunt quem nostra theatra?*
> *Garganum mugire putes nemus, aut mare Tuscum* (2).

Presso i Greci si applaudiva e fischiava (3).

È manifesto che in momenti di effervescenza e di lotta riguardo ad un attore o ad una produzione, quando lo stato degli animi lasci temere collisioni violente, può addivenire necessario il porre un freno, in via di eccezione, agli applausi od ai fischi. Ma fuori di queste accidentali circostanze, saranno tollerati. È bensì vero che nei teatri a cui convengono le classi più educate della società, queste manifestazioni si verificano (o dovrebbero verificarsi) in modo temperato e che non urti alle leggi del galateo, il quale deve regolare il contegno di ciascuno in adunanze di persone civili. È vero altresì che certe ingiuriose apostrofi, che taluno si permette in teatro a carico di qualche artista, oltre alla violazione della buona creanza, esprimono un atto di viltà, essendo dirette a persona che non può domandarne riparazione. È vero ancora che le persone le quali si permettono dimostrazioni chiassose od apostrofi villane, così opportunamente sferzate dal Gioja, sono anche, di regola, le più ignoranti di cose letterarie e musicali, sicchè il loro voto dovrebbe veramente porsi in non cale. Ma dopo tutto non può negarsi che è indispensabile al pubblico, il quale giudica attori e produzioni, sia dato di esprimere la sua opinione sugli uni e sulle altre, di esaltare od incoraggiare i buoni attori, di fare escludere i cattivi, di attestare le sue simpatie alle

(1) Così fu più volte giudicato in Francia (*Gaz. des Trib.* 11 aprile 1844; 1 gennajo 1845; 26 luglio 1846): quantunque siasi talora deciso anche in contrario (*Gaz. des Trib.*, 1 marzo 1828; *Le Droit*, 25 marzo 1840). Del resto non fu mai condannato alcuno per fischi, se non quando vi andava unita anche la contravvenzione ai regolamenti od al positivo divieto dell'ufficiale di sicurezza. V. DALLOZ, *Théâtre*, n. 64-66.

(2) HORAT. Lib. II, ep. 1.

(3) *Viaggio d'Anacarsi*, Cap. IX.

opere di merito ed il suo biasimo alle produzioni temerarie. Questa manifestazione dei sentimenti del pubblico è una guida che non deve obliarsi dai direttori e dalle stesse imprese nella composizione dei repertorj e nella organizzazione del personale delle compagnie. Or a quali segni si vorrà riconoscerla, ove si escluda il diritto di applaudire e di fischiare? Converrà fidarsi alla imparzialità della stampa?... È ancora miglior consiglio lo attenersi ad una usanza la cui autorità ha messo radice nei nostri costumi e che non è, di regola, incompatibile col mantenimento dell'ordine e della tranquillità (1).

Dal fin qui detto consegue, che, se gli applausi ed i fischi ponno essere vietati, si riterranno invece permessi in difetto di formale interdizione. E questa massima è confermata dalla pratica giurisprudenza francese (*Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 5 aprile 1845 e 26 luglio 1846) (2) e dalla pratica universale.

118. La tranquillità delle sale di spettacolo può talvolta essere turbata dalla presenza di un determinato artista; egli ha incorsa la disgrazia del pubblico, vuoi come artista o vuoi per fatti stranieri alla sua professione. Basta ch'egli sia un ostacolo al mantenimento dell'ordine, perchè l'autorità abbia diritto di esigere il suo allontanamento senza pregiudizio dei diritti dipendenti dal suo contratto col direttore, sul quale argomento ritorneremo più avanti.

119. Gli egregi scrittori citati più volte opinano che lo stesso motivo pel quale l'autorità ha diritto d'impedire che un attore comparisca ulteriormente sulla scena quando la sua presenza è divenuta cagione di malcontento, senza riguardo alle obbligazioni che esso tiene verso il direttore, o il direttore verso di lui, opinano, dicesi, che lo stesso motivo conduca a decidere che, se l'assenza di un attore divenisse elemento di disordine, potrebbe l'autorità eccitare e costringere il direttore a scritturarlo ed impiegare l'opera sua. Ricordano come così adoperasse il municipio di Parigi nel 1790, riguardo ai soci della *Comédie-francaise*, che avevano congedato *Talma*. Onde arrestare i clamori a cui dava origine quella espulsione, il municipio ingiunse ai soci di ricevere nuovamente il Talma. Dietro loro rifiuto, fu chiuso il teatro: nè potè riaprirsi se non quando Talma ricomparve (3).

Noi però crediamo che ciò non possa sostenersi. Anche prescindendo dall'osservare che spesse volte un desiderio esternato come

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. I, n. 102.
(2) Op. sudd. T. I, n. 99.
(3) Ibidem, n. 101.

fosse quello del pubblico non è, in realtà, che quello di una cabala creata per l'interesse dell'attore, e sopra sue istigazioni segrete o palesi, colle quali egli cerca di trar partito dalle apparenti manifestazioni del pubblico per avanzare pretese esagerate; anche prescindendo da ciò crediamo che l'ingerenza dell'autorità non possa andare tant'oltre da restringere quella libertà d'azione che in ogni altro esercizio è concessa, per diritto comune, a qualunque cittadino. L'impresario o direttore offrendo al pubblico l'elenco de' suoi artisti, ha incontrato l'obbligo di farli agire, ha significato con quali mezzi intenda mantenere i suoi impegni: se taluno di questi artisti è concordemente disapprovato e la sua presenza possa cagionare disordini, dovrà essere levato; ma pretendere che il pubblico possa *imporgli* l'assunzione del *tale* artista, equivale a dare al pubblico facoltà di imporre contratti al direttore, ciò che è contrario ai principj elementari del diritto. Se l'impresario dev'essere obbligato all'adempimento de' suoi doveri, anche il pubblico deve limitarsi all'esercizio de' suoi diritti. Or è nel suo diritto esternare il desiderio di un artista, non di pretenderlo.

120. Per le medesime ragioni il pubblico non può pretendere, e l'autorità può vietare che si chiami un attore qualunque a comparire sulla scena, se non in quelle produzioni in cui esso recita.

121. Parimenti, secondo lo spirito della legislazione francese, sembra che il potere dell'autorità giunga perfino a darle arbitrio, quando l'assieme della compagnia non sia sufficiente, di obbligare il direttore a completarla, ad arruolare artisti in un genere o nell'altro: e quando il repertorio sia esaurito, e non vi abbiano più che produzioni troppo vecchie e delle quali il pubblico si stanca, di costringere il direttore a metterne in iscena di nuove. Autorevoli scrittori lo argomentano da ciò che un regolamento del 1815 e l'ordinanza del 1824 esigono che i direttori di compagnie spediscano ogni anno al ministro dell'Interno il quadro delle loro compagnie e dei loro repertorj (1); ma, secondo il sistema italiano, in cui prevale il principio della libertà, non si potrebbe certamente ritenere estesa fino a questo punto l'ingerenza amministrativa.

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit. T. I, n. 106.

d'uopo, la pubblica forza. Ma la polizia per ciò che risguarda teatro, platea, palchi, loggie, atrj, ecc., è interamente affidata agli ufficiali di sicurezza pubblica.

124. Ogni cittadino deve provvisoriamente obbedire agli ordini dell'ufficiale civile. Se questi gli ordina di abbandonare la sala od il teatro, ei deve uniformarsi a tale ingiunzione. Anche il direttore e gli attori debbono interinalmente adempire i suoi ordini e divieti in tutto ciò che si riferisce alla polizia delle rappresentazioni.

125. È consentaneo allo scopo che la legge si propone nell'attribuire agli ufficiali di pubblica sicurezza la polizia dei teatri, che debba ai medesimi competere eziandio il diritto di decidere in via provvisoria, quando non vi riesca la direzione, tutte le contestazioni sia fra i direttori e gli attori, sia fra i direttori e gli autori o loro agenti che tendessero ad interrompere il corso ordinario delle rappresentazioni. Codesta decisione provvisoria debbe essere eseguita, salvo il ricorso all'autorità competente (1).

Il potere di impartire interinali provvedimenti, conceduto all'autorità politica, riflette il buon andamento degli spettacoli intrapresi ed in corso, ma non vale a determinare *definitivamente* i rapporti giuridici che ai contraenti derivano in forza dei loro patti. Laonde un maestro il quale voglia opporsi a che sia messa in iscena l'opera sua, pel motivo che egli non la ritiene ultimata e completa, adirà validamente i tribunali ordinarj, e sarà inattendibile l'eccezione di incompetenza che venisse elevata dal conduttore della sua opera.

Tale questione fu agitata a proposito dell'opera: *Gli ultimi giorni di Pompei*, che la direzione del teatro di .... voleva produrre solamente nelle tre prime parti di cui aveva ricevuto lo spartito, mentre il maestro si opponeva esigendo che si attendesse il compimento dell'opera. L'autorità politica aveva abilitato la direzione a rappresentare le parti già completate. L'autore adì la via giudiziaria: e il suo reclamo fu accolto dal Tribunale mercantile di.... e dal supremo Tribunale di terza istanza. Ritorneremo su tale questione ove si tratterà dei diritti d'autore (2).

126. In caso di gravi disordini o di tumulto, l'autorità di P. S. può sospendere ed anche far cessare le rappresentazioni e far sgombrare il teatro, o luogo pubblico; e se il disordine procede da colpa di colui che dà lo spettacolo od il divertimento, per inadempimento

(1) E. Agnel, *Code-manuel des artistes*, p. 23, n. 66.
(2) V. Beretta e Putelli, *Giornale di Giurisprud. prat.* di Venezia, 1846, p. 337.

delle sue promesse, l'autorità di P. S. può anche provvedere per la restituzione, secondo le circostanze, del prezzo d'entrata (1).

127. Può ordinarsi la provvisoria chiusura del teatro quando l'autorità vi reputi interessato l'ordine pubblico: ex. gr., quando la sala presenti qualche pericolo nel rapporto della solidità (2), quando le rappresentazioni hanno originato delle collisioni di cui sussiste tuttora la causa, e si presagisca il rinnovamento delle medesime scene.

128. L'ufficiale di P. S. ha diritto di chiedere l'intervento della forza armata ogniqualvolta l'ordine e la pubblica sicurezza lo esigano, tanto onde espellere un perturbatore che si ostini a rimanere, come per far evacuare una parte della sala o la sala intiera. A lui solo appartiene di valutarne provvisoriamente la necessità. È inutile il dire quanta moderazione debba osservarsi nell'esercizio di questo potere. Soltanto dopo avere esaurita ogni maniera di conciliazione e di pace, l'ufficiale di P. S. si deciderà ad appigliarvisi. Un troppo sollecito appello alla forza armata può accrescere un tumulto che era vicino a sedarsi, o che la parola dell'ufficiale avrebbe facilmente sopito. L'impiego della forza, quando si palesi inevitabile, deve praticarsi con tutta la mitezza possibile, e nel modo più idoneo a prevenire ogni resistenza individuale. La violenza non può che irritare gli spiriti ed accrescere il tumulto od il pericolo; essa può talvolta rendere il rimedio peggiore del male (3).

129. Le infrazioni degli impresarj o direttori commesse contro le condizioni della licenza da essi ottenuta, od alle obbligazioni loro imposte dalla legge, dai decreti e regolamenti, possono avere per conseguenza la perdita della licenza. Questa può essere sospesa o levata dall'autorità di P. S.: contro tale misura è ammesso il reclamo, ma desso non sospende l'esecuzione del provvedimento.

130. Oltre i mezzi di repressione fin qui enumerati, ve n'hanno altri che stanno nella sfera dell'autorità giudiziaria: e questi sono le pene alle quali danno luogo le contravvenzioni di polizia. I reati di questa specie, sia contro l'ordine pubblico, come contro le persone e le proprietà, sono tassativamente contemplati agli art. 685-687 Cod. penale: e vanno puniti a sensi degli art. 35 e 50 detto Codice, cioè

(1) Art. 38. Regolamento 18 maggio 1865 sulla pubblica sicurezza, pag. 8.

(2) Art. 34. Regol. sudd.

(3) La legge stabilisce anche alcune formalità da osservarsi in ogni caso in cui trattisi di disperdere riunioni pericolose alla quiete pubblica: « Quando le persone assembrate non ottemperino all'invito di separarsi (loro fatto dagli ufficiali di pubblica sicurezza) non potrà adoperarsi la forza se non dopo tre distinte formali intimazioni, ciascuna delle quali deve sempre essere preceduta da un rullo di tamburro o squillo di tromba. » Così l'art. 28 della Legge sulla Sic. Pub. 20 marzo 1865.

coll' *ammonizione*, o cogli *arresti*, o coll' *ammenda* (1); e il giudice potrà applicare queste pene, secondo le circostanze tanto unitamente che separatamente.

In caso di recidiva il contravventore sarà condannato al doppio della pena in cui sarà incorso per la nuova contravvenzione.

Vi ha *recidiva*, secondo la legge, semprecchè, dopo una sentenza di condanna ad una pena di polizia, il condannato avrà nell' intervallo di un anno dalla data della sentenza commesso un' altra contravvenzione nel distretto della stessa provincia.

Riguardo alle feste da ballo in pubblico, abbiamo già veduto (n. 20, p. 21) quali sieno le penalità stabilite dalla legge: del rimanente, quanto all' azione, ai modi di sorveglianza ed alle facoltà di sospendere il trattenimento, valgono le norme già sopra indicate riguardo ai teatri; epperò ci riportiamo a quanto fu detto in proposito.

131. La legge non autorizza l' arresto preventivo se non per crimini e delitti (2). Di regola non può quindi essere decretato mandato d' arresto contro chi sia imputato solamente di semplice contravvenzione di polizia.

Ma l' art. 33 della Legge di P. S. stabilisce che nei regolamenti decretati dai prefetti e nei manifesti dell' autorità locale di sicurezza pubblica relativi ai teatri si può comminare anche l' immediato arresto ai contravventori (V. art. cit. a pag. 3): ad ogni modo, per altro, e in qualunque caso di arresto, che non sia la conseguenza di un mandato di cattura o di richiesta speciale d' un' autorità, la forza armata e gli agenti di P. S. devono sempre presentare la persona arrestata all'autorità di P. S. (3).

132. I processi verbali di contravvenzioni sono stesi dagli ufficiali di P. S., e nei comuni dove non trovansi detti ufficiali, dai sindaci, o, in mancanza di questi, dagli agenti del Comune (4).

L' art. 31 delle istruz. ministeriali 4 aprile 1867 pei funzionarj di P. S. prescrive ciò che debbono indispensabilmente contenere questi verbali, cioè:

a) « L'anno, il mese, il giorno, l'ora e il luogo in cui è redatto;
» *b)* Il nome, cognome e qualità dell'ufficiale od agente che procede, ed

(1) Gli arresti non potranno imporsi per un tempo minore di un giorno nè maggiore di cinque giorni. — L' ammenda consiste nel pagamento all' Erario dello Stato di una determinata somma non minore di L. 2 e non maggiore di L. 50 (art. 37, 62 Cod. pen.). Vedansi anche per maggiori penalità gli art. 113, 114 della Legge sulla pubblica sicurezza, pag. 5.

(2) Art. 30 e seg. Cod. proc. penale.

(3) Art. 21 del Regol. sulla P. S.; e Istruz. minist. 4 aprile 1867, art. 32, riferite nel *Man. di P. S.* 1867, p. 94.

(4) Art. 59, 67, 340 Cod. proc. pen. 1859 e 18 del Regol. di P. S.

» ove ne sia il caso, dell'autorità mandante o richiedente; *c)* Il nome,
» cognome, filiazione, età, professione, patria, domicilio ed abitazione di
» tutte le persone notate nel verbale, sieno esse querelanti, richiedenti,
» imputati, o testimonj; *d)* L'esposizione del fatto con tutte le circostanze
» di tempo, di luogo e di persona ad esso relative; *e)* La deposizione dei
» testimonj, il giudizio o rapporto dei periti e delle altre persone inter-
» venute; *f)* Il risultato dell'operazione e le misure prese; *g)* La sotto-
» scrizione infine, o il segno a piè di pagina di tutte le persone nell'atto
» intervenute.

» Se alcuno non volesse, o non potesse sottoscrivere, nè sottosegnare,
» ne sarà fatta menzione nell'atto.

» L'uffiziale che redige il verbale sarà l'ultimo a sottoscriversi. »

Questi processi verbali, sino a prova contraria, fanno fede della verità del loro contesto: e tale principio fu proclamato dalla Cassazione di Torino applicabile anche ai verbali stesi dagli agenti del Comune, in quanto *gli agenti municipali vennero mai sempre annoverati tra gli ufficiali di polizia giudiziaria contemplati dall'art.* 57 *del Codice di procedura penale* (1).

133. I regolamenti fatti dai comuni nella sfera delle loro attribuzioni hanno forza di legge: quindi la violazione di essi importa l'applicazione di una pena a norma degli stessi regolamenti e secondo le circostanze, anche del Codice penale. — La sola autorità giudiziaria è competente a pronunciare in proposito. Quando pertanto una contravvenzione è constatata nel modo stabilito dall'art. 147 della Legge comunale del 20 marzo 1865, il sindaco chiama avanti a sè il contravventore, sia o non forestiere, per un amichevole componimento, giusta il prescritto dall'art. 148 della legge anzicitata. Se questo componimento non riesce od il contravventore ricusa di presentarsi, il sindaco dovrà limitarsi a trasmettere il verbale constatante la contravvenzione al pretore del mandamento, al quale soltanto spetta di pronunciare la sua sentenza. — Le attribuzioni pertanto del sindaco per la esecuzione dei regolamenti municipali sono limitate a rinviare i contravventori nanti l'autorità giudiziaria; agire diversamente sarebbe un confondere il potere giudiziario e amministrativo, locchè violerebbe il buon diritto e potrebbe dar luogo a gravi conseguenze. — Se poi il contravventore è un forestiero, il quale cerca di fuggire

(1) Sent. 3 giugno 1866, V. *La Legge*, P. Amm. 1867, n. 18, p. 140. Questa massima, per altro, riteniamo debba intendersi operativa sol quando l'agente del Comune rappresenti e possa rappresentare il sindaco: in quanto l'art. 57 del Cod. di proc. pen. ascrive tra gli ufficiali della polizia giudiziaria i sindaci, o *chi ne fa le veci.*

dal paese per esimersi dalle conseguenze della contravvenzione e non dar contezza di sè, il sindaco, qualora agisca come ufficiale di pubblica sicurezza, ha il diritto di farlo anche inseguire dalla forza pubblica e condurre al suo ufficio per l'effetto di cui all'art. 65 della Legge di pubblica sicurezza del 20 marzo 1865, allegato *B.* — Constatata così l'identità del contravventore, il sindaco, sempre quando non venga a conoscere che il contravventore sia debitore alla giustizia di altri reati che consiglino la detenzione del medesimo e per conseguenza l'immediata di lui consegna al potere giudiziario, dovrà lasciarlo libero e limitarsi a trasmettere il verbale constatante la contravvenzione alla stessa autorità giudiziaria pel procedimento di sua competenza in conformità all'art. 149 della legge comunale sovracitata (1).

134. I regolamenti municipali e i provvedimenti di polizia impartiti dal sindaco o da chi ne fa le veci, come ufficiale del governo, devono essere applicati dai pretori incaricati dei relativi procedimenti solamente allorchè non eccedono la sfera delle attribuzioni dell'autorità di cui emanarono. Il pretore non può farsi giudice sulla opportunità e convenienza delle misure in essi contenute. Questi hanno per lui forza di legge finchè non siano riformati dall'autorità superiore.

Ma se i decreti sui quali è fondata l'investigazione sono illegali, se escono dalla linea dei poteri del funzionario da cui emanano, essi non ponno aver forza nè motivare condanna veruna. Su questo rapporto, avviene d'un decreto municipale ciò che avverrebbe di qualunque atto governativo che usurpasse nel dominio della legge.

È noto che per conformi giudicati delle Corti d'Appello e della Corte di Cassazione è ormai stabilito in giurisprudenza il principio che: « per la divisione dei supremi poteri dello Stato, propria del governo costituzionale, il potere giudiziario, custode ed applicatore della legge, non può dare esecuzione a regolamenti emanati dal potere esecutivo, che non siano conformi alla legge medesima; epperò è inerente all'autorità giudiziaria la facoltà e il dovere del relativo sindacato (2). E conformemente a tale principio anche la Corte di Cassazione sedente in Torino dichiarava che: « i *regolamenti* anche approvati con decreto reale, le *istruzioni* e le *note ministeriali* diramate per la uniforme esecuzione delle leggi, non hanno forza

(1) Dispaccio del Ministero Interni, 13 maggio 1866, V. *La Legge*, 1867, P. Amm., p. 133.

(2) V. Sentenza della Corte di Cassazione in Milano 27 aprile e 13 maggio 1864; Sentenza 18 marzo 1864 della Corte d'Appello in Bologna, — riferite nel *Monitore dei Tribunali* di Milano, 1864, p. 453, 476, 872.

obbligatoria in ciò su che si scostano dalla retta interpretazione delle leggi stesse (1).

Perciò si considererebbe come illegale e destituito di ogni sanzione il decreto con cui il sindaco di un comune pretendesse disciplinare i teatri di società, i balli, i concerti privati (2).

135. In materia contravvenzioni di semplice polizia, la legge e la giurisprudenza non permettono di subordinare la pena alla questione d'intenzione. Qualunque sia la buona fede dell'incolpato, dal momento che il fatto materiale è stabilito, deve pronunciarsi la pena.

136. Il prodotto delle pene pecuniarie per contravvenzioni a regolamenti comunali appartiene ai municipj. Non è però sempre agevole il determinare codesta pertinenza, dappoichè vi hanno certe contravvenzioni, anche in materia teatrale, colpite tanto da discipline municipali come da disposizioni generali d'ordine pubblico, nel quale caso specialmente può nascere dubbio: e in argomento ci sembra possa servire utilmente di norma la Legge del 26 gennajo 1865, che contiene le disposizioni e norme da osservarsi circa il riparto del prodotto delle pene pecuniarie e di altri proventi in materia penale:

Art. 1. Il provento delle pene pecuniarie e quello delle oblazioni o transazioni legittimamente approvate appartiene all'Erario nazionale, sempre che si tratti di contravvenzioni alle leggi od ai regolamenti d'interesse nazionale.

. . . .

Art. 2. Alle Provincie apparterrà il prodotto delle pene pecuniarie e delle relative oblazioni o transazioni per contravvenzioni ai regolamenti nell'interesse di una provincia o di un consorzio di più provincie. Apparterrà ai Municipj il prodotto delle pene pecuniarie e delle correlative oblazioni o transazioni per contravvenzioni ai regolamenti comunali o nell'interesse di un Consorzio di più Comuni e quello altresì delle ammende inflitte dai consigli di disciplina della Guardia nazionale.

È a carico rispettivo delle Provincie e dei Municipj l'anticipazione delle spese che possono occorrere per l'istruttoria dei relativi procedimenti penali.

Art. 3. Gli agenti governativi scovritori di una contravvenzione punibile con pena pecuniaria appartenente all'Erario nazionale, nei termini dell'art. 1 avranno diritto al quarto del prodotto netto della medesima

Sono però esclusi dal partecipare al prodotto delle multe gli agenti

(1) Sent. 12 lug. 1866 riferita nel giornale *La Legge*, 1866, p. 788: V. anche Sent. 9 giug. 1866 della stessa Corte, nella *Legge* 1867, P. Amm., p. 46, 53.

(2) Così fu giudicato in Francia dalla Corte di Cassazione il 16 ag. 1834 a proposito di un decreto del sindaco di Boulbon, il quale vietava di dare balli e riunioni private di oltre venti persone, senza autorizzazione. LACAN e PAULMIER, Op. cit. T. I, n. 120.

governativi direttamente incaricati dell'applicazione della legge a cui si fosse contravvenuto o della relativa sorveglianza, sempre quando non siano agenti della forza pubblica o di basso servizio.

Sarà libero ai Comuni e alle Provincie di stabilire nei rispettivi loro regolamenti a favore degli agenti propri e di quelli dei cointeressati agli introiti dell'Amministrazione comunale o provinciale quell'aliquote che stimeranno conveniente.

Art. 4. Nulla è innovato circa il riparto e la riscossione delle pene pecuniarie per contravvenzioni alle leggi ed ai regolamenti in vigore sulle gabelle, sui dazi, sul marchio dell'oro e dell'argento ed in ordine ai consorzi d'acque.

Art. 5. La riscossione delle pene pecuniarie e delle spese di giustizia, e delle oblazioni appartenenti all'Erario nazionale, è affidata agli agenti delle Finanze.

Art. 6. Ai Tesorieri provinciali e comunali è commessa la riscossione delle pene pecuniarie, ammende ed oblazioni nell'interesse dei Comuni o delle Provincie nei termini dell'art. 3.

Art. 7. Gli agenti delle riscossione dei tributi diritti ed i tesorieri, camerlenghi od esattori comunali, provvederanno alla riscossione delle sovratasse in materia di contribuzioni dirette.

Art. 8. Alla riscossione delle pene pecuniarie e spese di giustizia dovute in conseguenza di giudicati, sono applicabili le norme della procedura civile sull'esecuzione delle sentenze.

Alle pene pecuniarie poi, spese di giustizia ed oblazioni legittime, per cui non sia intervenuta sentenza di condanna, saranno applicabili i modi e le norme di procedura stabilite per le tasse di registro.

Art. 9. Per le sovratasse in materia fondiaria dovute in virtù di giudicati sono applicabili le regole della procedura civile sulla esecuzione delle sentenze.

Le dette sovratasse non portate da sentenza, sono pareggiate alle contribuzioni dirette per quanto riguarda i ruoli, i corrispondenti reclami, i modi e le spese di riscossione, il tutto nei termini delle leggi vigenti.

Art. 10. La cancellazione delle iscrizioni ipotecarie per assicurare la riscossione delle pene pecuniarie e spese di giustizia dovute all'Erario nazionale sarà, allorquando l'obbligazione si troverà estinta, eseguita sull'istanza dell'interessato, previa autorizzazione in forma amministrativa del Direttore del Demanio e delle Tasse, e previo parere del Procuratore del Re presso il Tribunale del Circondario ove risiede lo stesso Direttore.

Art. 11. Sono abrogate le disposizioni delle leggi e regolamenti contrari alla presente.

Una nota ministeriale del 24 giugno 1870 ha poi soggiunto qualche schiarimento:

Ritiene il sottoscritto che la pertinenza delle dette ammende non possa

essere determinata dalla diversa natura della giurisdizione, che si esplica nella loro applicazione, siccome avviserebbe codesto ufficio, giacchè tale giurisdizione è sempre la stessa per tutte le trasgressioni, nè debbonsi confondere gli esperimenti di conciliazione, che l'art. 148 della Legge comunale o provinciale attribuisce al sindaco, colla punizione della contravvenzione dal successivo art. 149 demandata all'autorità giudiziale. Sembra invece, che si debba aver riguardo alla disposizione, per la cui violazione si applica l'ammenda, se trattasi, cioè d'una disposizione d'ordine pubblico prevista dalle leggi o regolamenti generali, ovvero d'una disposizione d'ordine puramente locale soltanto contemplata dal regolamento di polizia municipale. — L'articolo 2 della legge 26 gennajo 1865, n. 2134 devolve ai comuni il prodotto delle pene pecuniarie e delle correlative oblazioni o transazioni per contravvenzioni ai regolamenti comunali. — Ora, siccome a mente dell'art 67, n. 11 del Regolamento per l'esecuzione della Legge comunale e provinciale, i regolamenti comunali di polizia sono destinati a provvedere alle materie non previste dalle leggi o dai regolamenti generali, ne consegue, che siano soltanto devolute all'erario comunale le ammende per le contravvenzioni, che non hanno altra sanzione fuorchè nei regolamenti locali (1).

Egli è vero, che in questi regolamenti si includono soventi volte disposizioni di leggi generali attinenti alla polizia locale; ma le medesime vi stanno soltanto onde così ottenerne maggiore pubblicità e riescire poi di più facile esecuzione, senza però entrare nel dominio di essi regolamenti e continuando per contro a far parte della legge o del regolamento generale, onde derivano. — Quindi è, che per siffatte disposizioni i regolamenti municipali non possono sancire veruna pena, che in caso di trasgressione non è ammessa la conciliazione, di cui il succitato art. 148 della legge comunale, e che le pene pecuniarie che l'autorità giudiziaria infligge al contravventore, a norma della legge o regolamento generale cui la disposizione violata appartiene, sono esclusivamente di spettanza del pubblico erario.

Tale è l'avviso del sottoscritto in argomento; nè con ciò intende punto ingerirsi nella vertenza fra il sindaco e la pretura di Ravanusa, che ha promosso il quesito, non essendo facoltizzato il ministero ad apprezzare gli atti e le decisioni dell'autorità giudiziaria.

137. Le contravvenzioni commesse dai direttori o dagli attori possono, in certi casi, vestire il carattere di delitti o di crimini, costituire delle vie di fatto, delle ingiurie o diffamazioni, degli oltraggi a carico di funzionarj pubblici, della pubblica morale, ecc. Questi reati cadono sotto la sanzione del Codice penale e sono di competenza dei tribunali correzionali o delle Corti d'assisie, e passibili delle pene relative.

Due decisioni, l'una del Tribunale correzionale di Chartres (*Gaz. des Trib.*, 18 e 19 dic. 1829), l'altra del Tribunale correzionale di

(1) Nota del Ministero dell'Interno, in data 24 giugno 1870, div. III, sez. I, n. 16000, al prefetto di Girgenti.

Montauban, condannarono a 15 giorni di carcere, per aver turbata la pace pubblica, due attori che avevano copiato sulla scena il costume e le maniere di Napoleone.

Un giudicato del Tribunale correzionale di Nantes (*le Droit*, 13 aprile 1839) condannò a 100 franchi di multa un attore che nella sua parte aveva innestate parole ingiuriose ad un terzo (1).

Sull'argomento delle ingiurie a pubblici funzionarj giova ricordare la sentenza della Corte di Cassazione in Torino, 30 aprile 1866, la quale ha stabilito le seguenti massime: « Che l'art. 259 del Codice penale contempla esclusivamente l'oltraggio fatto soltanto con gesti o con minacce, mentre nel precedente art. 258 è preveduto l'oltraggio fatto con parole.

» All'oltraggio fatto con parole accompagnato da gesti corrispondenti è applicabile l'art. 258 or citato.

» L'elemento caratteristico dell'oltraggio punito dagli art. 258 e 260 del Codice penale, sta precisamente nell'essere state le parole ingiuriose pronunciate alla presenza del pubblico funzionario nell'atto o per causa dell'esercizio di sue funzioni; se furono pronunciate contro un pubblico ufficiale assente prendono il nome di diffamazione o d'ingiuria a senso degli art. 571, 572, 583 e 585 del Codice stesso.

» La indagine per stabilire se determinate parole, accertate dai giudici del merito e ritenute come costanti, debbano qualificarsi all'oltraggio, ovvero diffamazione e ingiuria, costituisce una questione di diritto e non di fatto.

» Il delegato di pubblica sicurezza è un pubblico ufficiale dell'ordine giudiziario e amministrativo. »

138. La Corte di Cassazione in Torino ha giudicato che un pubblico ufficiale (nel caso concreto il sindaco) si considera nell'esercizio delle proprie funzioni anche quando l'atto al quale esso procede in quella sua qualità non sia legale, conciossiachè le espressioni usate dall'art. 258, Codice penale, *nell'esercizio delle sue funzioni*, debbono essere intese nel senso il più largo, mentre la legge non disse nell'esercizio *legale*, ma soltanto disse nell'*esercizio delle sue funzioni*, e però avendo usato una formola generalissima, è d'uopo riconoscere che essa è atta a comprendere tutte le circostanze nelle quali le funzioni, di cui un pubblico rappresentante è incaricato, vengono da lui esercitate, sia competentemente, sia incompetentemente, salvo poi a dovere egli rispondere del buono o cattivo uso che abbia fatto del

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit. T. I, n. 132.

potere pubblico che eragli confidato. Diffatti è palese in ciò l'intenzione del legislatore di non voler dare ai particolari il pericolosissimo potere di erigersi in giudici e censori di siffatta legalità, troppo facile ad essere disconosciuta o censurata, togliendo quindi motivo o pretesto di oltraggiare o vilipendere impunemente l'autorità, di cui la persona pubblica è investita, la quale è poi sempre l'autorità della legge, base e fondamento di tutto l'ordine sociale (1).

(1) Sentenza 5 marzo 1866, *Manuale di P. S.*, 1867, p. 110.

CAPITOLO V.

Della Censura teatrale.

139. La libertà delle opinioni e della stampa è diritto inviolabile, e guai a quel governo che incatena nella mente il pensiero!

Il tempo dell'immobilità è passato: il mondo appartiene indefettibilmente alla ragione, alla libertà, al progresso.

Ma siccome nell'arduo cammino del progresso, e nello sconfinato campo dello scibile rimarranno sempre nuove dottrine a promulgare, a conquistare verità, a battere errori, così, oltre all'essere conforme al diritto, è conveniente nell'interesse della società favorire quanto è possibile il libero esame e la discussione nelle scienze e nelle arti, in ogni idea; e qualsiasi preventiva censura è, di regola, inutile e spesso dannoso dispotismo, perocchè, mentre la mente umana aspira alla verità, ad essa giunge talvolta anche attraverso l'errore e le illusioni. È privilegio di pochi il sorprenderla di netto, e per diretta via; l'attività dell'indagine supplisce in altri al difetto del genio. L'idea progredisce nel suo cammino, vede a' suoi piedi il tumultuoso volgere dei secoli, e, se talora ha breve il passo e malfermo, avanza nondimeno e sempre, finchè il senso comune la accoglie nel tesoro della scienza. Il lasciare a taluno facoltà di proscrivere una dottrina ci espone al pericolo che venga proscritta la vera e consacrata la

falsa (1). E poi, a chi spetterà di vietarci l'errore? A chi ne va esente? Non v'è più che un uomo in Europa il quale osi dirsi infallibile, e, fra tutte le pretese sorte in seno alle tenebre del Medio Evo, è questa certamente la più ridicola.

Non esiste libertà d'opinioni quando essa è vincolata alla condizione di non esprimere se non ciò che sia vero ed utile; ed a maggior ragione quando vengano stabilite dottrine, alle quali non sia lecito contraddire, od altre che sia vietato professare, ovvero ancora se, senza alcuna dichiarazione preventiva, si attribuisce ad un giudice il diritto di condannare, a suo beneplacito, pensieri che alcuna legge non aveva proibito (2); e la miglior guarentigia contro gli eccessi di tale libertà è costituita dalla critica, dal buon senso, dall'opinione pubblica e dalle leggi repressive.

La restrizione o censura preventiva è legittima sol quando possa venire irremediabilmente compromessa la sicurezza comune: perciò si assoggettano ad alcune discipline l'uso dei telegrafi, dovendosi possibilmente prevenire il pericolo che si compiano atti nocivi all'interesse pubblico o privato senza che abbiansi validi mezzi a scoprirne l'autore, il grado di responsabilità, ecc., così i pubblici spettacoli e le rappresentazioni teatrali.

Perocchè quando si diffonde nel pubblico uno scritto, questo passa nelle mani di un certo numero di lettori, ed è letto da ciascuno di essi successivamente, isolatamente. Al teatro, invece, il pensiero, l'ispirazione del poeta si rivolgono contemporaneamente ad una moltitudine di uditori. Nel silenzio di un gabinetto, lo scritto, in generale, non agisce che moderatamente sullo spirito di chi legge: passeggiera è l'impressione, lieve l'influenza; un uomo, solo, difficilmente si esalta alla lettura di un libello o di un dramma. Ma la rappresentazione dà sembianza e corpo ad ogni pensiero: ciò che avrebbe potuto sfuggire a una lettura, si plasma e si agita sulla scena colle forme più sensibili; l'azione degli artisti, gli effetti prepotenti della musica, il prestigio dell'arte, le turbe affollate e plaudenti, tutto concorre ad animare lo spettatore, ad eccitare la sua intelligenza, a disporlo alle più vive emozioni; or queste tacite ansie, queste sensazioni in breve si comunicano, si accendono, quelle di ciascuno divengono quelle di tutti, e l'assemblea intera cede alla infuocata elettricità delle stesse passioni.

Chi non vede pertanto quali potrebbero essere i pericoli di questa

(1) E. Rosmini. *Cenni sulla libertà politica*, riferiti nell'*Economista ital.*, ottobre 1859, pag. 376 e seg.

(2) Daunou, *Des garanties individuelles*, Ch. IV, p. 82.

azione sulle masse, ove fosse libero agli autori il dirigerla a loro talento? Quando un libello sedizioso corre per la città, da mano a mano, l'esplosione che esso provoca non può essere istantanea, vi è un intervallo fra l'emissione di quello ed il tentativo del delitto che ha per iscopo di suscitare; si ponno quindi assumere misure onde arrestarne gli effetti già al loro nascere. Nel teatro tutto è subitaneo, non vi è tempo di mezzo fra la provocazione dello scrittore e le agitate manifestazioni cui essa dà vita; gli è istantaneamente che si manifesta il pericolo, che il delitto è commesso, e che, pel ristabilimento dell'ordine, può l'impiego della forza una dolorosa necessità addivenire (1).

Le conseguenze di queste esaltazioni teatrali sono a temersi sopratutto in tempo di torbidi o di agitazioni politiche. Non solo nell'interno dei teatri, ma anche al di fuori, sotto l'impressione di uno spettacolo eccitante può l'ordine pubblico venire altamente compromesso. Sappiamo che nel 1830 allorchè scoppiò la rivoluzione nel Belgio, il popolo di Bruxelles corse a prendere le armi uscendo dal teatro ove erasi rappresentata la *Muta di Portici* (2).

Col riferire tali esempj non intendiamo per certo di unirci a coloro che spingerebbero la censura preventiva al massimo rigore, ravvisando nel teatro una permanente minaccia alla pubblica tranquillità; il teatro non può suscitare sentimenti o passioni, che già non si trovino in germe o latenti nell'animo dello spettatore..... Ma non può negarsi che l'arte drammatica col suo prestigio irresistibile può alle volte suscitare serj pericoli al mantenimento della quiete e dell'ordine.

A questi pericoli anche le antiche legislazioni aveano provveduto colla censura preventiva (3); e le moderne se ne preoccuparono sempre con sollecitudine particolare.

Incauto diffatti sarebbe il lasciar fare dapprima, per reprimere poscia, mentre il male fosse per avventura divenuto irreparabile. Nè deve permettersi ad un autore di accendere a sua posta e sotto gli occhi stessi dell'autorità le passioni di una moltitudine, per infierire poscia colla forza armata su di essa e dispiegare tutto il rigore delle

(1) LACAN e PAULMIER, *Legisl. et Jurispr. des Théâtres*, T. I, n. 56; — AVVENTI, *Saggio di legislazione teatrale*, p. 13, § 14, 15.

(2) DALLOZ, Op. cit. Voc. *Théâtre*, n. 25.

(3) La censura drammatica esisteva in Grecia (V. *Viaggio d'Anacarsi*, cap. XI) e a Roma. — In Inghilterra, centro di libertà, le rappresentazioni soggiacciono ad una misura resa più severa che mai colla legge 22 agosto 1843, promulgata in seguito ad una interpellanza incoata nel 1832. V. DALLOZ, loc. cit., n. 23.

pene contro gli eccessi, sovente inconsci, di queste passioni. E infine sarebbe improvvido il lasciar che le amministrazioni teatrali si avventurino alle spese considerevoli che importa la messa in iscena di una produzione, per colpire poi d'interdetto la produzione stessa alla seconda o terza rappresentazione.

Questa censura preventiva, di cui torna superfluo moltiplicare gli esempj, continuò ad esercitarsi, ora sotto la sorveglianza dell'autorità giudiziaria, ora sotto il beneplacito dello stesso sovrano, la cui autorità venne più di una volta ad urtare contro quella dei Parlamenti. Nessuno ignora le lotte che si elevarono in Francia circa la rappresentazione del *Tartufo* di Molière, i permessi e i divieti che la precedettero, l'interdetto lanciato dal Parlamento all'indomani della prima rappresentazione, e la revoca di questo interdetto per parte di Luigi XIV.

Notorie sono le incessanti vessazioni arrecate in Italia al teatro dal vacillante dispotismo che la dominava in passato: ma d'altra parte nessuno può dissimulare la necessità di una prudente vigilanza ad ogni azione che colpisca le grandi masse popolari: e noi pure che abbiamo speciale deferenza alle riunioni ed alle manifestazioni del popolo, sentiamo pure l'importanza che esse occupano nella politica interna degli Stati.

Gli inconvenienti della mancanza di ogni censura si palesarono ben tosto in Francia appena che una legge radicale, ma non abbastanza prudente, credette sopprimere questo freno. La Legge 13-19 gennaio 1791 abolì la censura; permise a qualunque cittadino di far rappresentare sui teatri qualsiasi produzione (art. 1), e fece divieto agli ufficiali municipali di sospenderne o vietarne la rappresentazione, salva la responsabilità degli autori e dei commedianti (art. 6).

Questa libertà fu un presente non meno fatale al pubblico che alle imprese teatrali. Il permesso di rappresentare checchesia, quasi sempre fecondo di disordini in tempo di calma, doveva esserlo molto più ancora in un'epoca in cui tante dissensioni laceravano intimamente la società. I teatri divennero un'arena sulla quale i partiti scendevano ogni giorno a misurare le loro forze, a minacciarsi, e talvolta perfino a combattersi. Dopo i primi mesi della Convenzione, onde porre un termine ai disordini che gravemente molestavano i teatri di Parigi, il Consiglio generale del Comune decretò che tutti fossero chiusi immediatamente. Ma anche lo spediente poteva arrecare nuove crisi. Il Consiglio esecutivo provvisorio credette doverle prevenire decretando, col proclama 14 gennajo 1793, che gli spettacoli continuerebbero a rimanere aperti.

« Imposto per altro, aggiungeva esso, in nome della pace pubblica, ai direttori dei varj teatri di evitare la rappresentazione delle produzioni che, fino ad oggi, cagionarono disordini e che potrebbero rinnovarli al presente: incarica il prefetto e la municipalità di disporre le misure necessarie per l'esecuzione del presente decreto. »

Un altro decreto del 14 agosto 1793, autorizzava i Consigli dei Comuni a dirigere gli spettacoli ed a farvi rappresentare le produzioni più proprie a formare lo spirito pubblico ed a sviluppare l'energia repubblicana.

Questi decreti ponevano i teatri in una condizione alla quale sarebbe stato mille volte preferibile il regime della censura. Quali erano le produzioni permesse? Quali le vietate? Tutto era rimesso all'arbitrio degli apprezzamenti ed alla mobilità delle passioni politiche. Tale produzione che aveva potuto credersi lecita dal direttore, poteva cagionare la chiusura del suo teatro, senza che gli fosse dato, mediante pratiche preventive, di guarentirsene. Per tal modo il primo teatro di Parigi, il *Theâtre-Français*, vide ordinare la sua chiusura col decreto 3 settembre 1793, sopra accusa di aristocrazia portata contro i suoi autori ed il suo repertorio (1)!

Questa legge fu osservata fino alla Rivoluzione del febbrajo 1848. Uno dei primi decreti del governo provvisorio, quello del 6 marzo 1848, ne pronunciò l'abrogazione. Ogni censura fu abolita. Il governo non si riconobbe più in diritto di impedire la rappresentazione di un dramma con misure preventive; non gli restò più che il diritto di sospendere la rappresentazione di quelli che gli sembrassero pericolosi all'ordine pubblico.

Gli abusi che si manifestarono fecero sentir bentosto la necessità di rimediarvi. Una legge 30 luglio 1850 decretò che non poteva rappresentarsi opera alcuna senza previa autorizzazione del ministro dell'Interno a Parigi, e del prefetto nei dipartimenti, sotto pena di di un'ammenda da 100 a 1000 franchi: e che l'autorizzazione potrebbe sempre, per motivi di ordine pubblico, essere ritirata.

Questa legge, la quale non era votata che per un anno, fu prorogata da altra 30 luglio 1851 fino al 31 dicembre 1852. Un decreto del 30 dicembre 1852 ne dichiarò definitive le disposizioni (2).

140. Anche in Italia, i diversi governi che vi esistevano prima della unificazione avevano circondato di molte cautele i pubblici spet-

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 56.
(2) LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 58; — DALLOZ, *Répert.*, V. *Théâtres*, n. 76.

tacoli, e principale fra queste era la censura preventiva, la quale, sotto l'impero di forme più o meno dispotiche veniva a sindacare colla più rigorosa indagine ogni pensiero, ogni parola che avesse dovuto pronunciarsi dalla scena.

Ma senza ricordare le durezze di tempi e governi felicemente caduti, veniamo all'oggi. Era ben naturale, per tutte le considerazioni suavvertite, che onde rendere meno grave e difficile il cómpito affidato alle autorità politiche, anche secondo il nostro regime costituzionale, si impartissero disposizioni preventive in argomento.

Il Regio Decreto 14 gennajo 1864 promulgava un sistema uniforme per tutto il regno onde regolare la censura delle opere drammatiche e di qualsivoglia produzione teatrale, delegando ai prefetti la facoltà di permetterne la rappresentazione nel raggio delle rispettive provincie. I termini del Decreto abbracciano tutte le opere destinate ad essere prodotte sulla scena, con azione comica, drammatica, mimica e coreografica, con o senza accompagnamento di musica.

Ma l'autorizzazione concessa dal prefetto non può estendersi oltre i limiti del suo potere amministrativo e quindi oltre i confini della sua provincia; altrove, sarebbe dovunque inefficace.

Il Decreto reale è del seguente tenore:

Art. 1. A far tempo dal 1 gennajo 1864 è delegata ai prefetti la facoltà di permettere le rappresentazioni di qualsivoglia produzione teatrale nei limiti delle rispettive provincie.

Art. 2. Al Ministero dell'Interno è riservato di pronunziare definitivamente in tale materia, quando vi sia ricorso dalle decisioni dei prefetti.

Art. 3. Le prefetture trasmetteranno i ricorsi di cui all'articolo precedente, al detto ministero assieme alla composizione, della quale si tratta, e ad una motivata relazione.

Art. 4. Alla fine di ogni trimestre, i prefetti trasmetteranno al Ministero dell'Interno distinti elenchi delle produzioni teatrali proibite e delle permesse, con modificazioni o senza.

141. Le generali espressioni usate dalla legge non sono tali però che possano estendersi agli altri spettacoli di curiosità contemplati all'art. 32 della legge di pubblica sicurezza. Gli impresarj di cotali trattenimenti non abbisognano di autorizzazione speciale per variare le loro produzioni, le scene o feste che danno al pubblico, se queste varietà sono comprese nel genere di spettacoli al quale sono autorizzati: ma l'autorità è sempre libera di sospendere gli spettacoli che potrebbero nuocere all'ordine pubblico o ai buoni costumi (V. p. 6 e seg.)

142. L'ufficio può accordare o ricusare l'autorizzazione. Egli solo giudica i motivi del suo consenso o del suo rifiuto. Allorchè il rifiuto emana dal prefetto, il direttore o l'autore può gravarsi al ministro dell'Interno, al quale spetta, in ogni caso, il diritto di approvare o riformare i giudizj resi dai prefetti in materia amministrativa. Ma la decisione del ministro è inappellabile: non può essere deferita al Consiglio di Stato; perocchè il direttore o l'autore non ha alcun diritto preesistente all'autorizzazione e che possa far oggetto di una disputa contenziosa. La decisione ministeriale è una di quelle misure di alta polizia che la legge abbandona alla saggezza del governo, ed il cui esercizio non implica altro mai fuorchè la responsabilità del ministro.

A maggior ragione non potranno i tribunali ordinarj conoscere sopra le determinazioni prese in questa materia dal ministro o dai prefetti, supplire coi loro giudizj al rifiuto dell'autorizzazione amministrativa, fare inginnzioni di sorta, che possano tendere ad incagliare direttamente o indirettamente l'azione dell'autorità. Ciò sarebbe contrario alla massima che divieta al potere giudiziario lo immischiarsi nella cognizione degli atti amministrativi. Per la qual cosa i tribunali ogniqualvolta si tentò di far loro oltrepassare questa linea di separazione, opposero costante resistenza, come appare da molteplici uniformi gindicati (1). Non è agevole il determinare preventivamente norme costanti alle quali devano attenersi gli uffici di censura nel vietare o permettere produzioni sceniche: i criterj a seguirsi ponno dipendere da varie circostanze locali, temporanee e mutabili che sarebbe impossibile ennmerare. Nondimeno qualche circolare del governo ci offre alcune massime che devono essere di costante applicazione, e che perciò crediamo utile il riferire.

1.° Sarà proibita ogni rappresentazione teatrale, che in qualunque modo offenda i principj eterni della moralità e del pudore; — 2.° Che offenda la persona del Re, o il Parlamento e gli altri poteri dello Stato, o i sovrani e rappresentanti delle potenze amiche; — 3.° Che induca sprezzo nelle moltitudini della legge fondamentale e delle altre leggi dello Stato, o ecciti alla violenza di esse, o diffonda teorie sovversive dell'ordine stabilito; — 4.° Che offenda la religione cattolica ed i culti tollerati; — 5.° Che offenda, anche con allusioni, la vita privata delle persone, o i principj costitutivi della famiglia.

In generale tutti i motivi che possono dar luogo a procedimento per reato di stampa, ovvero a querela per diffamazione, saranno sufficienti a far proibire un'opera teatrale intera, o alcune scene e frasi di essa. In

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit. T. I. n. 59, ove sono citati varj giudizj conformi in questo senso.

proposito di che è opportuno notare, che il diario diffamatore o sovvertitore si indirizza ad individui isolati, e prima che si diffonda può essere fermato dalla legge; ma l'attore sulla scena parla ad una moltitudine congregata, facile a trascorrere dagli entusiasmi alle dimostrazioni, e di più le sue parole hanno un effetto istantaneo ed irrevocabile.

Tutte queste avvertenze vogliono essere applicate ai tempi ed ai luoghi, e in ciò sta il principale ufficio della censura teatrale „ la quale deve rispettare tutta la libertà dell'arte, senza porre in pericolo menomamente la tranquillità pubblica e degli onesti ritrovi [1].

143. L'art. 35 del Regolamento di P. S. stabilisce che l'autorità di P. S. locale può sempre, non ostante il permesso dell'autorità provinciale, vietare la rappresentazione o declamazione se per qualche circostanza locale la creda inopportuna, o tale che possa dar luogo a commozioni o disordini. La stessa autorità può ritirare questo permesso (V. il cit. art. a pag. 7). Le espressioni della legge sono generali: il diritto di vietare le rappresentazioni di un dramma comprende tanto il diritto di arrestarle prima che il dramma sia stato rappresentato una sol volta, come il diritto di sospenderle dopo un maggiore o minor numero di rappresentazioni.

Incombe certamente all'autorità di non usare di un potere così esteso se non colla massima circospezione. Dacchè l'autorità provinciale ha data la sua approvazione ad un dramma, e dacchè, sulla fede del suo visto, ha il direttore incontrate delle spese, per metterlo in iscena, che ponno essere considerevoli, sarebbe un dare appiglio a giuste ed amare recriminazioni il censurare ad un tratto, e senza gravissime ragioni, ciò che alcuni giorni prima si era approvato, facendo cadere sull'impresa del teatro le onerose conseguenze di tergiversazioni alle quali essa è straniera. Del pari, quando la produzione fu già rappresentata, conviene, onde sospenderla, consti apertamente che essa sia una causa di disordine, e che il solo mezzo di ristabilire la tranquillità nel teatro sia quello d'arrestarne le rappresentazioni. Se il disordine non era che accidentale, se dipendeva unicamente dalla organizzazione di una cabala contro la quale il sentimento pubblico protestasse e di cui fosse agevole reprimere gli attentati, sarebbe iniquo il sagrificare ad essa gli interessi dell'impresa, quelli dell'autore e le simpatie del pubblico.

Si richiamino però le considerazioni svolte al n. 27 nella causa

(1) Circolari del Ministero dell'Interno 1 gennajo 1862 e 14 febbrajo 1864, riportate dal *Manuale di P. S.*, anno 1864, p. 61.

promossa da E. Rossi contro il prefetto di Napoli per la sospensione delle rappresentazioni del *Ferdinando Gonzaga* di Giacometti.

144. Se la produzione non fu preceduta dalla richiesta approvazione della censura, l'impresario o direttore subirà le pene dalla legge comminate. Sono essi principalmente che debbono porsi in misura, innanzi allestire una produzione e farla rappresentare, di adempire alle condizioni a cui la legge ha subordinato la rappresentazione di qualunque dramma o spettacolo teatrale.

Le medesime pene possono colpire l'autore, quando faccia rappresentare il suo lavoro, sapendo che non fu autorizzato. Esse devono specialmente colpirlo, ove sia stato sovra espressa requisizione di lui al direttore, nonostante il difetto di autorizzazione, che la rappresentazione ebbe luogo; egli deve essere considerato colpevole della stessa contravvenzione come il direttore, perchè, in fatto, partecipa com'esso alla violazione della legge (1).

Ben inteso che sarebbe altrimenti se il direttore avesse fatto rappresentare la produzione ad onta dei divieti dell'autore, od insciente il medesimo.

145. Dietro quanto si è detto, essendo l'autorità sempre libera di rivocare la sua autorizzazione, e prima e dopo la rappresentazione (n. 143), il direttore che, nonostante questa revoca, si ostina a continuare le recite, commette la stessa contravvenzione come se la produzione non fosse mai stata autorizzata, ed è punito colle stesse pene.

146. Quando fu autorizzata la rappresentazione di una produzione, questa deve essere rappresentata tale quale fu approvata dalla censura. Il permettere di farvi ad arbitrio cambiamenti ed aggiunte sarebbe lo stesso che rendere illusoria la necessità dell'autorizzazione, e metterebbe in pericolo gli interessi che questa è diretta a guarantire. Le modificazioni così praticate potrebbero essere di tal natura, che, ove l'autorità le avesse conosciute, avrebbe negata l'autorizzazione o richiesta la soppressione di quanto fu introdotto di nuovo. È dunque vero che il rappresentare una produzione con aggiunte non ratificate dalla censura, equivale a rappresentare una produzione non autorizzata, ed espone alle pene dalla legge pronunciate.

Egli è perciò che nelle circolari ministeriali sovra citate viene dichiarato altresì che, « onde raggiungere efficacemente lo scopo, bisogna che sia mantenuta forza all'autorità ogni volta che un attore, declamando, si permetta di mutare le frasi di un'opera riveduta. Al

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. 1, n. 63.

qual fine devesi provvedere, che persona incaricata della censura assista alle rappresentazioni, per prendere, occorrendo, le determinazioni consentite dalle leggi nei casi di contravvenzione. »

Nell'applicazione, per altro, il troppo stretto rigore in questo argomento potrebbe spesso risolversi in una ridicola od ingiusta vessazione. Non si dovrebbe confondere i cambiamenti insignificanti, inoffensivi, reclamati dall'interesse della composizione e fatti in buona fede, coi cambiamenti gravi e sottratti, con una specie di soperchieria, alla cognizione della censura. Vi hanno alcune trasgressioni di poco momento sulle quali il chiudere gli occhi può essere saviezza.

Nell'anno 1869 una compagnia comica di dilettanti che dava un corso di rappresentazioni al teatro di S. Radegonda in Milano, fu più volte ammonita dall'autorità perchè alcuni attori permettevansi aggiungere frasi e motti a loro talento non compresi nella commedia *vista* dalla revisione teatrale. Fu loro sospesa per alcuni giorni la licenza: dopo di che la decisione fu levata dietro assicurazione del direttore che si sarebbe osservata la legge.

147. Il *placet* della censura teatrale, che ha una portata esclusivamente amministrativa e politica, non esclude tutte le altre azioni ed i provvedimenti che i privati nel loro particolare interesse o il pubblico ministero in quello della legge e della pubblica morale credessero far valere. La produzione potrebbe colpire l'onore o la riputazione di onesta persona, o di una famiglia, o il legittimo interesse di altro imprenditore: o potrebbe cadere sotto le sanzioni della legge penale per crimine o delitto. E in simili casi, tanto i privati, che si ritenessero offesi, sarebbero in facoltà di muovere innanzi ai tribunali le loro querele, come il pubblico ministero dovrebbe portare accusa contro i colpevoli. La dichiarazione della censura stabilisce soltanto una presunzione di innocuità, non una prova: essa lascia integra ai tribunali la pienezza dei loro poteri (1).

(1) Questi principj furono applicati dal tribunale della Senna, nella decisione 29 genn. 1845 (*le Droit* e *Gaz. des Trib.*, 30 genn.). Il librajo Paulin, pretendendosi diffamato in una produzione del *Vaudeville* intitolata *Paris à tous les diables* (*Parigi a tutti i diavoli*) aveva inoltrato accusa per diffamazione contro il direttore, signor Ancelot. Sull'eccezione che quest'ultimo desumeva dall'approvazione della censura, il Tribunale deliberò nei termini seguenti:

« Ritenuto che il delitto di diffamazione consiste principalmente nella pubblicazione: che nelle rappresentazioni sceniche, il pubblicatore è il direttore del teatro, quello stesso che ordina o dirige le rappresentazioni ed approfitta dei vantaggi di esse;

« Ritenuto che l'approvazione data dal Comitato di censura ad una produzione di teatro non può nuocere all'interesse privato nè impedire alle parti che si credessero lese di portare le loro querele ai tribunali. »

Ricordiamo altresì, come analogia, il processo intentato da Stratton che dicevasi padre del nano Carlo Stratton, meglio conosciuto sotto il nome di *Tom-Pouce*. Il direttore delle *Variétés*

Il Dalloz osserva cbe le leggi sulla censnra hanno per iscopo precisamente di tntelare la morale pubblica e il rispetto dovuto alle leggi: che quindi se il governo autorizza, gli è che i suoi interessi sono abbastanza protetti. Nessuno, ei continua, oserebbe far rappresentare nn dramma, se dopo l'autorizzazione si trovasse ancora esposto avanti i tribunali a una condanna criminale (1). Ma non riflettè egli che le due autorità hanno sfera d'efficienza e attribuzioni ben diverse? L'autorità politica previene, nell'interesse del pubblico: la penale reprime, tanto nell'interesse pubblico cbe privato. Giudicare se uno scritto abbia violato o no la legge penale è rimesso esclusivamente all'autorità giudiziaria; come la sola autorità politica è competente a decidere se nn lavoro drammatico possa o non possa essere rappresentato. Questa può vietare domani quello stesso dramma che oggi ba autorizzato, e viceversa può domani autorizzare l'opera stessa di cui oggi vietò la rappresentazione; ma l'autorità giudiziaria non può mai riformare la sentenza che passò in cosa giudicata sulla punibilità di uno scritto o stampato. La prima giudica a norma dell'opportunità, della convenienza politica, seguendo il suo prudente arbitrio; la seconda a termini di legge, osservando sempre il testo del diritto scritto e pronunciando secondo il medesimo.

Può accadere cbe un dramma, uno spettacolo qualunque nulla in sè presenti di contrario alle leggi: eppure qualche viva pittura di persona o di tempi o di fatti, sotto date condizioni, può essere occasione di eccitamenti o tumulti nel pubblico: nessuno in tal caso può punire l'autore quand'ancbe l'opera fosse stampata, ma la censnra provinciale può vietarne la rappresentazione. E, per contrario, la censura può aver giudicata affatto innocua la tal commedia, che infatti si rappresenta: ma colui che vede nel tal personaggio, non già una figura fantastica ed ideale, ma vi ravvisa il padre, il figlio, o sè stesso designato col nome e colle allusioni e in qualsiasi altro modo ingiuriato o fatto segno a scherno o vitupero degli spettatori, ha diritto a querelarsene avanti l'autorità giudiziaria; e questa, ove sia fondata

aveva per affissi annunziato la prima rappresentazione di un divertimento intitolato: *Tom-Pouce*. Lo stesso giorno in cui doveva aver luogo questa rappresentazione, il Signor Stratton chiese che il direttore non potesse servirsi del nome di *Tom-Pouce*, che era, secondo lui, proprietà del suo nano, e che d'altronde doveva fra non molto figurare sugli affissi del *Vaudeville*, al quale *Tom-Pouce* era scritturato per nna serie di rappresentazioni. Il Tribunale di commercio accolse qnesto reclamo colla decisione 24 aprile 1845 (*Gaz. des Trib.* e le *Droit* 25 aprile), comunque la produzione fosse stata approvata dalla censura. Il direttore si accontentò di metamorfosare il nome di *Tom-Pouce* in qnello di *Tom-Pouff*. (LACAN e PAULMIER, Op. cit. T. I, num. 66).

(1) DALLOZ, *Répert. de legisl. de doct.*, ecc., V. *Théâtre*, n. 88.

la querela, condanna quand'anche la rappresentazione fosse stata autorizzata.

Codesta profonda diversità nell'indole ed estensione delle giurisdizioni non sembra essere stata avvertita dal Dalloz; e quindi non posso unirmi al suo avviso in argomento.

148. I lavori che vengono presentati pel *visto* della prefettura debbono essere gelosamente custoditi siccome un deposito. I censori non possono farne uso altrimenti che per lo scopo del loro ufficio, nè devono in modo alcuno abusare della comunicazione che ne viene a loro fatta. E però non è ad essi lecito di trascrivere, ritenere o consegnare altrui, le presentate composizioni, benchè sieno per approvarne o rifiutarne l'ammissione; e se un censore desse notizie a terzi circa il manoscritto affidatogli, se, puranche senza abbandonare il manoscritto, rivelasse il soggetto dell'opera in guisa che, mercè tale indiscrezione, l'autore avesse poscia a trovarsi in lotta con un contraffattore od un plagiario, il censore ne sarebbe incontestabilmente responsabile (1).

149. Siccome la censura teatrale non ha che un intento politico e amministrativo (n. 142, 147), così essa non ha veruna competenza o giurisdizione nei rapporti artistici e letterarj; il progresso o decadimento dell'arte drammatica non è e non può essere in alcun rapporto colla censura. La vera censura che può influire sulle sorti di questa eccellentissima fra le arti è affidata al pubblico ed alla stampa. Il pubblico applaude a tutto ciò che è bello, od almeno a ciò ch'ei giudica tale: ma su questo giudizio avviene talora ch'egli s'inganni: richiamare il criterio pubblico da tali aberrazioni ai principj eterni del bello, del giusto e del vero, è il nobile ufficio della stampa, della critica sana e illuminata. È questo un argomento su cui lo scrittore vorrebbe alquanto soffermarsi; ma troppo vasto è il campo, nè il luogo appropriato ad occuparsene degnamente; ci limiteremo quindi a far voti perchè la critica si mantenga almeno al livello della produzione, perchè i giudici, innanzi sedere a scranna, procurino di rendersi degni del sacro ufficio che spontaneamente o arbitrariamente vanno ad assumere: perchè, infine, non siano troppo solleciti nel facile travaglio della demolizione massime coloro che non provarono la fatica dell'edificare. Il bastone e la sferza non furono mai utili mezzi educativi, così il pessimismo e il dardo avvelenato nella critica non recano alcun vantaggio al progresso dell'arte, la quale ha d'uopo di

(1) VIVIEN e BLANC, *Jurispr. des Théâtres*, n. 145; — LAGAN e PAULMIER, Op. cit. T. I, n. 67; — DALLOZ, *Répert.*, loc. cit. — AVVENTI, *Saggio di Legisl. teat.*, p. 15, § 16.

stimolo, d'incoraggiamento, ed hanno, invece, il pernicioso effetto di affievolire nel popolo il sentimento dell'onoranza e del culto alle produzioni del paese, mentre nel regno dell'arte possiamo ancora gloriarci di non aver perduto il primato che ci trasmisero i nostri avi (1).

(1) La decadenza che alcuni lamentano nel teatro italiano è accusata anche altrove, e forse a maggior ragione. Un egregio scrittore francese, dopo aver celebrato i nomi di Molière, Corneille, Racine e Voltaire, deplora le condizioni di quel teatro nel secolo presente. *Nous dirons donc, en toute conscience que le théâtre tel qu'il existe est une institution immorale et dangereuse, et que nous croyons sa régénération complète hérissée de difficultés insurmontables. Dans l'état des choses ce qu'il faut lui demander, c'est qu'il fasse le moins de mal possible.* A. Duquesnel, *Du travail intelectuel en France*, P. IV. *Théâtre*, in fine. Il suo giudizio, per verità, ci sembra non poco severo; le rampogne ch'ei volge alla scuola così detta romantica, che pur conta i sublimi ardimenti di Hugo, gli effetti e le ardenti passioni di Alessandro Dumas, — l'analisi rigorosa e, diremmo, incontentabile, colla quale ei volge lo sguardo al teatro che annovera tra i suoi poeti Scribe, Delavigne, De Vigny, Ponsard e molti altri, — ci lascia vivo il sospetto che in fondo all'animo del critico francese abbiano lasciato qualche sedimento le dottrine del padre Bossuet e di Rousseau circa i teatri. Tuttavolta se può parer troppo rigida la sua voce nella questione d'arte, non diremo altrettanto nella questione di morale; e siamo lieti di constatare che i migliori poeti d'Italia hanno sempre rifuggito dai facili lenocinj del vizio inghirlandato, che il signor Duquesnel lamentò nell'arte moderna de' suoi connazionali.

CAPITOLO VI.

Delle direzioni teatrali.

150. Sino dai tempi più antichi d'Atene e di Roma gli stessi magistrati e legislatori si incaricavano della direzione dei giuochi olimpici e dell'esercizio dei loro circhi e teatri: Pericle in Atene, Licurgo a Sparta (dove però egli non ammetteva rappresentazioni teatrali), Giulio Cesare in Roma, sopraintendevano agli spettacoli e ai giuochi pubblici, e distribuivano i premj ai vincitori: e quando i magistrati non poteano attendervi perchè impegnati da altri importanti affari, solevasi eleggere a tale incarico un comitato composto di probe persone o personaggi distinti che avessero degnamente occupato pubbliche funzioni, e vantassero eziandio le cognizioni relative a quei soggetti che meglio erano atti a divertire il popolo, avido oltre ogni dire di spettacolo (1).

(1) Gius. Rossi-Galliено, *Saggio d'Economia teatrale*, Milano, 1839, p. 6; — Cesarotti, Opere, T. XXI, p. 400; — Boccardo, *Sugli spettacoli e giuochi pubblici e privati.*

151. A somiglianza di questi Comitati, la maggior parte dei principali teatri d'Italia è vigilata da una direzione o commissione teatrale, ad ufficio onorevole e gratuito, le cui attribuzioni hanno specialmente due scopi: la sorveglianza, amministrazione ed erogazione dei fondi destinati dall'erario governativo, o comunale o privato all'esercizio degli spettacoli: — e il buon andamento e il decoro di questi nell'interesse del pubblico e dell'arte.

152. Dagli accennati scopi generali della direzione, scendono agevolmente i singolari uffici ai quali è chiamata. Essa stipula anzitutto i contratti d'appalto colle imprese e ne cura l'esatta osservanza, non solo per ciò che riguarda al *tempo*, alla *qualità*, e al *modo* degli spettacoli e all'andamento interno del teatro, ma eziandio per la manutenzione dei patti concernenti la cauzione e sicurezza dell'appalto.

Con sentenza 13 maggio 1841 l'appaltatore del teatro ducale di Parma, Bezzi, fu condannato a restituire le chiavi e quant'altro gli fosse stato consegnato e ai danni e interessi, essendosi risoluto il contratto, perchè aveva consentita e non data ipoteca di L. 12,000 a favore della commissione amministrativa del teatro, la quale si era riservata nel caso di inadempimento dei patti di chiedere la rescissione del contratto (1).

L'inosservanza delle condizioni formulate nel contratto d'appalto a carico dell'impresa, dà diritto all'Accademia o Direzione o al Municipio appaltante di adire anche in via d'urgenza il tribunale competente onde far dichiarare risoluto il contratto e reintegrata l'Accademia o Stazione appaltante nella piena facoltà di disporre il teatro nel modo che creda il più conveniente, quando l'impresario non riassuma, entro un termine anche brevissimo la esecuzione di tutti gli assunti impegni.

Quando Morosini, nel 1860, contro la pubblica aspettazione e gli obblighi dell'appalto lasciava chiusi i battenti della *Pergola*, fu da quell'Accademia convenuto in giudizio, e il Tribunale di Firenze così pronunciava:

» Attesochè sia un fatto notorio che da varie sere il Teatro della *Pergola* non offre i suoi spettacoli, lo che, come nuoce agli artisti, agli abbonati, ed ai palchisti, oscura anche il decoro della città, che resta priva del primo de' teatri, onde va bella;

» Attesochè come tal fatto debba attribuirsi alla assoluta inosservanza dei patti promessi dal signor Livio Morosini col suo atto pri-

(1) *Decis. del Tribunale di Revis.*, Vol. XI, anno 1841, Parte II, pag. 804; — E. SALUCCI, *Giurisprud. dei teatri*, n. 229, p. 139.

vato di appalto, è dimostrato particolarmente dalla sua lettera indirizzata al rappresentante l'Accademia del suddetto teatro nel 31 gennajo decorso, e stata opportunamente prodotta col libello principale, da cui rilevasi che la mancanza di mezzi pecuniarj inabilita la impresa, non solo a dare nuovi spettacoli promessi, ma a proseguire altresì in quelli stati dati fin qui;

» Attesochè, in presenza a sì gravi circostanze, voleva giustizia che l'impresa, o fosse costretta a riassumere colla maggior possibile celerità la osservanza degli impegni da lei contratti, o altrimenti a sentire risolto l'atto di appalto, affinchè senza altro indugio fosse libero all'Accademia di curare da sè stessa la riapertura del teatro, a soddisfazione di quanti vi prestano la loro opera e di quelli che hanno diritto a fruirne fino al termine della corrente stagione di carnevale, come anche a lustro della città, ove molti accorrono al solo scopo di accedere a quel teatro nelle sere delle più liete ricreazioni;

» Assegna al Morosini il termine di 24 ore ad aprire il detto teatro (1).

153. Riguardo alla parte economica, quando essa non sia gestita da speciali autorità governative o comunali, la direzione dee vegliare all'esigenza dei canoni, affitti, livelli e d'ogni altra rendita annessa alla proprietà del teatro, curandone, ove sia del caso, il cauto ed utile impiego fino all'evenienza dell'erogazione.

Le spese, in generale, devono essere controllate da regolari mandati, onde evitare e prevenire frodi od abusi, e potere ad ogni richiesta avere un esatto prospetto e rendiconto dell'amministrazione.

154. Riguardo all'edificio, debbe attendere alle riparazioni necessarie ed utili ed a quelle migliorie e comodità che sono conciliabili coll'importanza del teatro e coi fondi del medesimo. Quanto alla solidità e sicurezza dell'edificio stesso, vegliano gli incaricati del genio civile, od altri esperti all'uopo delegati dall'autorità (n. 62): e riguardo alle precauzioni contro gli incendj, si fece già parola al n. 63.

155. La direzione nomina, sospende o rimuove il personale di custodia e servizio del teatro: quando sull'argomento non sia stata data facoltà di scelta all'impresa.

156. In massima, l'ufficio principale della direzione nei rapporti dell'impresa si è la continua vigilanza che questa adempia a tutti gli obblighi impostile dal capitolato d'appalto.

E primo fra questo si è che l'impresario (e di fronte all'impre-

(1) Sent. 4 febb. 1860, BETTINI, *Giurisp. degli Stati Sardi*, 1860, P. II, col. 165.

sario il capocomico, se si tratti di compagnia drammatica) si trovi alla piazza all'epoca fissata, e tenga aperto il teatro nelle convenute stagioni, altrimenti può essere dichiarato decaduto dall'impresa (1).

La direzione, che sia rivestita della rappresentanza amministrativa ed economica del teatro ha quindi veste e facoltà di avvisare, come si disse (n. 152), a tutti i mezzi necessarj, anche nella via giudiziale, onde ottenere che l'impresario mantenga ed esaurisca i suoi impegni.

Essa però potrebbe anche incontrare una responsabilità quando nell'esercizio di questo suo diritto e dovere eccedesse i limiti che dal contratto o dalla legge le fossero tracciati. Ma codesta responsabilità, essendo la conseguenza di quanto essa opera in forza del proprio mandato si riverserebbe sempre sul mandante, quando non fosse manifesto il dolo o la colpa grave per parte dei membri della direzione.

A cagion d'esempio, fu giudicato dal Tribunale di Torino con sentenza 26 maggio 1855 che la direzione generale dei teatri, la quale faccia operare un sequestro sul prodotto dell'ingresso serale a danno dell'impresario è responsabile di tale fatto, e quand'esso sia lesivo dei diritti di quest'ultimo è tenuta al risarcimento (2). I motivi del giudizio erano i seguenti:

» Che per quanto la prefata Regia Direzione potesse credere fondate le ragioni per cui sosteneva essere dovuta dal Bellone la retribuzione serale di 50 centesimi agli allievi in tirocinio, non essendovi nè legge, nè patto che la autorizzasse ad impadronirsi del prodotto dell'ingresso serale, un tale operato debbe ravvisarsi come illegale e lesivo dei diritti del Bellone;

» Considerando che invano, nello scopo di allontanare dalla medesima qualunque risponsabilità pel fatto accaduto, si sarebbe preteso di sostenere all'udienza che per indole della propria istituzione la Regia Direzione altro non sia se non un corpo meramente consultivo, mentre, senza entrare nell'esame delle attribuzioni che le sono addemandate, stabilito che per di lei fatto siasi operato il sequestro, ne consegue che debba esserne risponsabile, ben essendo noto come qualunque fatto che arrechi danno ad altri importi l'obbligazione a quello per colpa del quale è avvenuto di risarcirlo.

» Che d'altronde non si saprebbe conciliare l'asserta qualità di corpo meramente consultivo colla comparizione in giudizio, non per

(1) *Tesoro del Foro tosc.* Tom. IV, dec. 65, pag. 346, in causa Accademia degli Intrepidi e Morelli.

(2) Bettini. *Giurisprud. degli Stati Sardi*, 1855, P. III, col. 82.

eccepire una tale qualità, ma per discutere il merito, e ciò non solo nel presente giudizio, ma anche in altre cause;

» Che infine la qualità di corpo consultivo non impedirebbe che, qual mandatario del Ministero degli Interni, a cui compete la suprema amministrazione delle cose teatrali, contraesse e facesse eseguire le trattazioni, ed in tale ipotesi anche il mandante dovrebbe essere risponsabile degli atti del mandatario;

» Considerando che, posta l'illegalità dell'avvenuto sequestro, ne avviene che la R. Direzione e per essa l'Amministrazione dell'interno siano tenute al risarcimento dei danni;

» Che però, trattandosi semplicemente d'indennità per la ritenzione d'una somma determinata, i danni vogliono essere limitati al pagamento degli interessi legali a tenore dell'art. 1244 del Cod. civ.

» Dichiara lecito al Bellone ritirare l'intiera somma..... tenuta la direzione dei teatri al pagamento degli interessi..... »

Dovendo la direzione curare, come dicemmo, che siano adempiuti gli obblighi assunti col capitolato d'appalto, ne consegue che in caso di inadempimento può chiedere quelle penali o indennizzazioni, nelle quali l'impresa fosse incorsa. Ma secondo i principj generali del diritto, anche l'impresario non è tenuto ai danni quando l'inadempimento delle obbligazioni assunte non dipende da sua colpa, ma da casi fortuiti o da colpe altrui, ch'egli non avesse potuto riparare (art. 1151-1153, 1225 e seg. Cod. civ.).

Con sentenza 31 maggio 1842 del supremo Tribunale di revisione in Parma fu assolto il Granci, appaltatore di quel teatro ducale, dalla riduzione del quinto della dote, dei canoni dei palchi e abbonamenti, decretata a di lui carico dalla commissione amministrativa con deliberazione del 3 febbrajo 1842, perchè erano andati male tutti li spettacoli, e non era stato messo in scena un ballo, e non era arrivato il vestiario, mentre su trentasei rappresentazioni da darsi, ne rimanevano a darsi ancora sei. Nel 5 febbrajo arrivò da Venezia il vestiario, spedito fino dal 26 gennajo, che avrebbe dovuto arrivare il 30 o 31 gennajo, e il 6 andò in scena il ballo, rappresentato per sei sere. — Contese la giustizia della deliberazione approvata da ordinanza presidenziale il Granci impresario, sostenendo che non era stabilito un termine entro il quale la seconda opera e i secondi balli dovevano andare in scena; che aveva dato due balli, come gli correva obbligo, essendo regola di tutti i teatri che si abbia per rappresentato compiutamente uno spettacolo quando sia riprodotto per tre sere, ecc., adducendo motivi per giustificare il ritardo dell'arrivo del vestiario,

che doveva esser nuovo, e che non era prima pervenuto per la non praticabilità delle strade, cagionata dalla caduta delle nevi che ne impedivano il trasporto, concludendo così: « 1.° non farsi luogo alla diminuzione del quinto della dote di lire 30,000; — 2.° nulla e come non avvenuta l'ordinanza presidenziale del 4 febbrajo 1842 che approvò la deliberazione presa dalla commissione; — 3.° nulla e come non avvenuta la stessa ordinanza presidenziale in quanto riguarda ai canoni dei palchi e agli abbonamenti; — 4.° doversi immediatamente pagare ad esso Granci la somma di lire 6,000 che era un quinto ritenutogli della dote del teatro; — 5.° essere ad esso Granci medesimo dovuti i danni ed interessi, da liquidarsi a termine di diritto, per causa del ritardato pagamento del quinto di detta dote. »

Non mancò d'eccepire ad ogni capo la presidenza delle finanze, la quale sostenne, che per consuetudine del teatro di Parma, e per li usi degli altri teatri d'Italia, il secondo ballo deve essere messo in scena dopo la metà circa delle rappresentazioni del carnevale, ecc., ecc.; ma venne deciso da quel supremo Tribunale a favore dell'impresa, vista la mancanza di colpa per parte di questa.

« Considerando, diceva la sentenza, che le obbligazioni assunte dal Granci, nel suo contratto d'appalto del 16 di settembre 1841, consistono in dare e fare quanto si trova in esso distintamente proposto ed accettato; — Che le obbligazioni di *dare* e *fare* si risolvono nel risarcimento de' danni e nelle prestazioni degli interessi, allorchè il debitore è in assoluto difetto di adempiere ad alcune delle medesime; — Che l'inadempimento di siffatte obbligazioni, ed il ritardo di eseguirle sono passibili dei danni ed interessi predetti, ogni qualvolta provato non sia che l'inadempimento od il ritardo provengono da causa estranea non imputabile al debitore; — Considerando che la misura promossa il 3 febbrajo ult. scad. dalla commissione amministrativa del teatro ducale di Parma, di ritenere all'impresario Granci il quinto della dote, de' canoni e degli abbonamenti, fondasi unicamente su ciò (come raccogliesi chiaramente dai motivi, e più ancora dal dispositivo della relativa deliberazione), che dal Granci non erasi adempito all'obbligazione, assunta nel contratto d'appalto pel carnevale 1841-1842, di dare a tempo debito il secondo ballo: Delibera (ivi è detto precisamente) che, non avendo l'appaltatore Granci soddisfatto alle obbligaziani col dare a tempo debito il secondo ballo, giusta il convenuto, debbasi, per correspettivo, ritenere al medesimo il quinto, ecc., con quel che segue: — Che è bensì allegato in uno di essi motivi, come è poi più diffusamente replicato nelle predette

Memorie, che l'appaltatore adempì assai male in tutto il resto agli assunti carichi, e male corrispose all'aspettazione del pubblico, ma non si accenna mai ad alcun altro speciale patto, a cui abbia il Granci chiaramente contravvenuto; — Che perciò, quanto al ballo in questione, unico subbietto dalla stabilita penalità, avendolo il Granci posto in scena nella sera del 6 di febbrajo, ed essendosi rappresentato questo per sei sere consecutive, e sino alla fine del carnevale, non si può dire assolutamente che egli non abbia adempito all'obbligo suo, espresso nell'art. 1 del contratto, di dare, senza ulteriori condizioni, due balli nuovi, uno spettacoloso, ed uno semiserio; — Che veramente apparisce insolita la durata del secondo ballo per sei sere soltanto, giacchè il corso più breve, che abbia avuto un secondo ballo ne' precedenti carnevali, giusta il prodotto specchio, è stato di sere tredici; ma, non potendosi accagionare di mala fede il Granci il quale, come rilevasi da documenti non ismentiti, erasi adoperato perchè sino dal 26 di gennajo partisse da Venezia il vestiario conveniente, di guisa che, fatta la spesa del medesimo, diveniva del suo interesse il produrre al più presto possibile quel ballo, se non per altro, per far cessare la spesa maggiore del primo ballo che era spettacoloso, a differenza del secondo semplicemente semiserio, ne consegue, dall'una parte, che è ragionevole di ritenere (quando pure non vi fosse altra prova) per vere le cause da lui allegate, ed a lui non imputabili, che gli hanno impedito di compiere la sua obbligazione prima del 6 febbrajo, e per l'altra, ch'egli non debba essere tenuto a nessun danno e interesse per siffatto ritardo, giusta letterale disposizione dell'art. 1121 del Codice civile; — Che il Granci non può neanche essere tenuto ai danni e interessi, per avere mancato di presentare il vestiario del mentovato ballo otto giorni prima che andasse in iscena, sia perchè questo patto avendo per iscopo di mettere la commissione in grado di assicurarsi della proprietà del medesimo, dal momento che essa l'ebbe trovato proprio e convenevole, dal momento stesso rimaneva senza oggetto il termine ivi stabilito; sia perchè il patto stesso di per sè, e disgiunto dall'obbligo del ballo, non aveva un correspettivo, sopra cui determinare una indennità, vale a dire una diminuzione della dote, de' canoni e degli abbonamenti, i quali erano promessi per gli spettacoli da darsi dall'impresario, e non per l'obbligo di far trovare in teatro i vestiari otto giorni prima degli spettacoli stessi; — Che conseguentemente, se l'impresario Granci, potè meritare il pubblico malcontento per la non soddisfacente riuscita de' promessi spettacoli, non potè con eguale fonda-

mento essere assoggettato alla proposta ed approvata diminuzione di dote, dei canoni ed abbonamenti, dandoglisi per corrispettivo il solo accennato ritardo da lui frapposto in presentare il più volte ricordato secondo ballo; — Per tutte le quali considerazioni, la sezione del contenzioso del Consiglio di Stato ordinario dichiara non farsi luogo, a pregiudizio del Granci, ad alcuna diminuzione della dote, de' canoni, de' palchi, e degli abbonamenti a lui dovuti per la condotta dell'impresa del passato carnevale; — Annulla quindi l'atto presidenziale del 4 di febbrajo 1842, confermato il 12 successivo, col quale fu approvata la ritenzione del quinto di essa dote, e di essi canoni ed abbonamenti proposta dalla commissione amministrativa del ducale teatro di Parma con deliberazione del 3 febbrajo anzidetto (1). »

Ma nel curare il buon andamento degli spettacoli, la direzione dee por mente altresì, entro i limiti delle sue attribuzioni ed influenze, che non siano violati i diritti spettanti agli artisti, le cui scritture essa ha approvate: l'interesse del pubblico non può mai portare ad una ingiusta violazione dei diritti degli artisti. Così se la direzione ingiungesse all'impresa l'andata in iscena di uno spettacolo per un giorno determinato, e questo non potesse farsi per malattia (di breve durata) di un primo attore, non può l'impresa scritturare altro artista in *surrogazione* di quello, e ritenersi in suo confronto sciolta dall'obbligo di corrispondere la pattuita mercede: essa potrà farlo *supplire*, ma non surrogare altro attore nel suo contratto. Il caso fu deciso dalla Corte d'Appello di Genova, con sentenza 5 luglio 1851, allorchè il signor Canzio impresario al *Carlo Felice*, per indisposizione della prima ballerina Carlotta Granzini, scritturò altra ballerina in seguito all'ordine della direzione di andare in iscena per un dato giorno, mentre la Granzini trovavasi indisposta: egli pretese che quest'ordine fosse un caso di forza maggiore, che valesse ad esonerarlo da' suoi impegni verso la Granzini: ma la Corte lo condannò a pagare alla Granzini i residui quartali, deduzion fatta del tempo in cui essa non aveva agito per causa di malattia, colla decisione seguente:

» Attesochè nel contratto stipulatosi tra la Carlotta Granzini ed il Michele Canzio colla scrittura del 3 giugno 1850, vedesi inserito il patto che durante il corso dello stesso contratto l'impresa rappresentata dal Canzio si obbligava di non permettere che altra prima ballerina venisse a ballare nel teatro Carlo Felice nè col titolo di ordinaria nè di straordinaria rappresentazione; — Che la violazione di

(1) SALUCCI, *Giurispr. teatrale*, 1858, n. 229.

siffatto convegno, il quale avrebbe forza di legge fra le parti che il contrassero, qualunque ne possa essere l'importanza attribuitagli dalle parti, non può a meno però di far luogo ai danni ed interessi a favore di quella di esse che possa sentirsi lesa per l'inesecuzione del patto che volle stipularsi, a meno che una tale violazione non debba ripetersi da una causa di forza maggiore debitamente comprovata; — Attesochè il Canzio colla lettera del 5 di febbrajo scorso, mentre preveniva la Granzini che il regio Governo e la Commissione dei teatri gli avevano imposto di andare in iscena col nuovo ballo grande, e che perciò si trovava astretto a provvedere tosto al di lei rimpiazzo a fronte del certificato de' dottori Grullion e Botto, e del biglietto della stessa Granzini, della sera allor preceduta, da cui rilevavasi che per cinque giorni essa non avrebbe potuto agire, andò più oltre soggiungendo che per conseguenza la nuova ballerina subentrava nel di lei contratto; — Che da tale lettera si evince l'intenzione del Canzio non solo di far supplire la Granzini ne' cinque giorni di completo riposo intimatole dai dottori dell'impresa, ma ancora di farla surrogare nel contratto da altra ballerina, lochè importava con sè la risoluzione del contratto, e che, per coonestare il suo operato, invocava in appoggio del suo sistema il caso di forza maggiore che derivava dall'intimazione che pretendeva fattagli dal Governo e dalla Commissione dei teatri, e quando poi fu evocato in giudicio, sosteneva che la Granzini aveva colla sua risponsiva dello stesso giorno aderito al di lei rimpiazzo; — Attesochè colla detta lettera la Granzini diceva di nulla avere in contrario che il Canzio supplisse alla forzata di lei assenza, nè avrebbe certamente potuto opporvisi, dacchè l'obbligo delle imprese di stipendiare gli artisti destinati a supplire le prime parti, e la circostanza della malattia, prevista nella scrittura, ben dimostrano il diritto che ha l'impresario di far supplire l'artista ammalato, nè a questo poteva ostare la obbligazione dell'impresa di sopra accennata; ma mirando a ben diverso scopo le ultime parole usate dal Canzio *che la nuova ballerina subentrava nel di lei contratto,* se ne avvide la Granzini già fatta accorta dalle circostanze, che nella sera del 3 stesso febbrajo, aveva trovato il camerino ad essa destinato tutto spogliato di tutti gli arredi, e che nel mattino dello stesso giorno la nuova prima ballerina Caterina Lavaggi aveva provato il ballo nuovo, circostanze non state contestate, scrisse in chiari termini che aveva trovate oscure le espressioni: *provvedere al suo rimpiazzo, e subentrare nel suo contratto;* che non era in caso di darle un riscontro al proposito, se il Canzio non aveva la compiacenza di favorire una più chiara spiega-

zione; — Attesochè tali espressioni son ben lontane dal racchiudere l'assenso della Granzini, che se ne volle dedurre dal Canzio e dai primi giudici, e che invece le medesime vestissero il carattere piuttosto di una protesta si evince dall'atto ch'essa fece intimare allo stesso Canzio sotto gli otto dello stesso febbrajo, ed appena conobbe che il medesimo invece di porgerle de' schiarimenti che gli aveva domandati, aveva annunziato con proclama al pubblico che in quella sera si produrrebbe una nuova prima ballerina di scuola francese, Lavaggi, scritturata appositamente, con quale atto protestò per tale arbitrario ed ingiusto procedere, ed instò perchè il Canzio fosse tenuto a rispettare in ogni sua parte il contratto ed a risarcirla di tutti i danni; — Attesochè i mezzi di difesa addottati dal Canzio, comprese le circostanze per esso allegate nell'atto del 20 marzo scorso, onde provare che l'infermità della Granzini risaliva ad un'epoca rimota, circostanza che poi non seppe provare, tutto che eccitato dalla sua avversaria, e la prodnzione ultimamente fatta del certificato di Lorenzoni, per sè stesso inconcludente, ed irrilevante, provano evidentemente la convinzione in cui era che non avrebbe potuto sciogliere nè in tutto nè in parte la convenzione fatta colla Granzini, senza la sopravvenenza o di una malattia che impedisse l'artista di agire ulteriormente nella stagione a cui si riferiva la convenzione, oppure di una causa di forza maggiore; — Attesochè la deposizione del Lorenzoni, quand'anche non potesse andar soggetta ad eccezioni, siccome quella che si riferisce ad un invito fattosi per parte della Granzini all'impresa nel dì 2 febbrajo, non potrebbe per nulla appoggiare il modo in cui procedette il Canzio, e perchè la Granzini, stando al dire del Canzio, nella sera dello stesso giorno si portò in teatro, nella sera 3 ballò, e nella mattina del 4 provò dalle otto di mattina fino alle 3 pomeridiane, e finalmente perchè il giudicio proferito da' dottori dell'impresa dimostra quale fosse il periodo di giorni di riposo necessario alla detta artista per ristabilirsi e quale la natnra del male da cui era l'artista affetta; — Attesochè, riguardo alla forza maggiore, non avendo il Canzio data, come gliene incombeva l'obbligo, la prova delle intimazioni fattegli dal Governo e dalla Commissione de' Teatri, non può la medesima dedursi dalla lettera del vice-sindaco di Genova del 3 febbrajo, avvegnachè in tale lettera, dato anco per mera ipotesi che fosse facoltà del Municipio di apportare variazioni ai contratti seguiti tra gli artisti e l'impresa del Carlo Felice, non si vede un'ingiunzione di far sostenere la parte della Granzini da altra prima ballerina, ma sibbene da un'altra, avente le condizioni

volute nel contratto; — Attesochè non potrebbe neanco il Canzio appoggiarsi alla stessa lettera, la quale, stando sempre al dire di esso Canzio, se poteva riflettere la Granzini, doveva necessariamente considerarsi siccome scritta nell'ignoranza del vero stato delle cose, perchè nel giorno stesso la Granzini ballava, e non fu che nel giorno 4 susseguito, che dopo d'aver provato durante 7 ore, i medici le intimarono un riposo di cinque giorni, e certamente non poteva il vice-sindaco prevedere nel giorno 3 quanto sarebbe succeduto nel 4 dopo sette ore di prova; — Attesochè non può contestarsi che avendo la Granzini ballato nella sera del 3, se l'impresario non avesse voluto cogliere ogni mezzo onde porre in iscena la Lavaggi, ed escluderne la Granzini, come si potrebbe dubitare, non senza fondamento di probabilità, dalle circostanze precedentemente riferite e non contese, avrebbe dovuto, e l'avrebbe certamente fatto, quando altre considerazioni non ne lo avessero distolto, rappresentare al Municipio il vero stato delle cose, e la responsabilità che se gli voleva, senza il concorso delle necessarie circostanze, far incontrare; e certamente la giustizia del vice-sindaco, riconosciuto l'errore di fatto che lo aveva mosso a scrivere la detta lettera, avrebbe ritirata l'intimazione, o quanto meno, cosa più probabile, avrebbe dichiarato qual'era la ballerina, che, secondo gli usi di tutti i teatri, doveva *supplire* la stessa Granzini; nè mai sarebbe stata una prima ballerina assoluta che si sarebbe ridotta alla condizione di fare il supplemento; — Attesochè essendo per tal modo esclusa e la forza maggiore e la lunga malattia dell'artista che poteva dar luogo alla di lei surrogazione da altra ballerina di rango eguale, ne deriva la conseguenza che il Canzio, col suo procedere, si rese passibile de' danni ed interessi dall'appellante proposti, e che in questa parte dovrebbesi riformare la sentenza de' primi giudici; — Attesochè non potrebbe poi il Canzio esimersi da tale conseguenza, a fronte dell'atto concessogli da' primi giudici della di lui dichiarazione d'intendere di osservare il contratto, perchè tale dichiarazione, oltre all'essere in opposizione col tenuto in causa, di essa non s'incontra traccia nè negli atti, nè anco nelle conclusioni in primo giudicio prese, nelle quali alla instanza della sua avversaria, perchè fosse tenuto a rispettare il contratto, rispondeva colla domanda della di lui assolutoria, e finalmente la verità della medesima venne formalmente negata nel libello introduttivo di questo giudicio; — Attesochè quantunque la natura delle circostanze previste nella convenzione come atte a far cessare il pagamento della pattuita mercede all'artista, raffrontata colla malattia dell'artista stessa, pur ivi con-

templata, e le diverse scritture teatrali dal Canzio prodotte, non sembrano poter escludere in modo assoluto l'esistenza della consuetudine invocata dalla Granzini, in virtù della quale non si fanno deduzioni sulle paghe degli artisti per le malattie la cui durata non eccede i giorni 8; siccome però a tale consuetudine sarebbe di ostacolo la lettera della convenzione del 3 giugno 1850, colla quale, quand'anche avesse esistito una siffatta consuetudine, le parti vi avrebbero rinunciato, ne segue che giustamente pronunciarono i primi giudici nel rigettare la prova al riguardo offerta; — Attesochè da tale pronuncia non poteva venirne però la conseguenza che non si dovesse accogliere la domanda della Granzini, relativa al pagamento del terzo quartale, che allegava senza alcuna avversaria contraddizione, maturato secondo l'uso teatrale previsto nella convenzione, sotto deduzione della somma corrispondente ai giorni in esso compresi, e ne' quali si sosteneva non aver la Granzini agito, da lasciarsi tale somma in sospeso, sino visto l'esito delle prove al riguardo ammesse; ciò anche per la circostanza che dal computo de' giorni che costituivano il quartale in controversia, fattosi dallo stesso Canzio, ed inserito nell'appellata sentenza raffrontato colle deduzioni dal medesimo proposte, astrazione anche fatta dalle contrarie osservazioni ed eccezioni, appariva evidentemente che i giorni pretesi dedursi non assorbivano l'intiero quartale, e che quindi non poteva l'impresario esimersi dalla condanna instata dalla sua avversaria sotto le temporarie preaccennate deduzioni; — Attesochè la divergenza delle parti su i giorni che potessero cadere in deduzione, rendeva necessaria la prova da' primi giudici ammessa; — Attesochè finalmente, per quanto riflette al quarto quartale della stagione del carnevale, se non reggono le eccezioni dirette a stabilire l'incompetenza del magistrato a provvedere sopra la relativa domanda proposta solo in questo giudizio, e che non potrebbe essere privata de' due gradi di giurisdizione, dacchè la domanda in primo giudizio proposta, per la condanna del Canzio al pagamento del quartale maturato, e per la piena esecuzione del contratto include indubitatamente anche l'instanza per il conseguimento delle rate maturande, siccome però al riguardo non si sarebbe ancora discussa la causa, ragion vuole che in tale parte si mandi la medesima più ampiamente maturare. — Pronuncia essersi in parte bene, ed in parte male appellato per la Granzini dalla sentenza del Tribunale di Commercio del 7 marzo, e la medesima in parte riformando, condanna il Canzio con tutti i mezzi legali al pagamento a favore della Granzini del terzo quartale del carnevale scorso, cogl'interessi alla ragion mer-

cantile decorsi dalla giudiciale dimanda, sotto deduzione della somma corrispondente ai giorni in esso quartale inclusi, la cui deduzione è in controversia. — Dichiara tenuto lo stesso Canzio verso la Granzini a' danni ed interessi dalla medesima proposti, da accertarsi in proporzione del giudizio. — Conferma nel resto l'appellata sentenza, mandando rispetto al qnarto quartale maturarsi più ampiamente la causa. »

157. Nel rapporto artistico, convien premettere che, di regola, le direzioni teatrali in Italia differiscono dai direttori dei teatri di Francia e d'altri paesi, i quali rappresentano veramente l'impresa in tutti i suoi rapporti coll'autorità, col pubblico e cogli artisti, stipulano i contratti, ne curano l'adempimento, fanno la scelta degli spettacoli, la distribuzione delle parti e ne curano l'esecuzione: le nostre commissioni o direzioni teatrali, di regola, hanno una sfera d'efficienza più limitata.

L'esercizio dei pubblici spettacoli essendo un vero atto di commercio, una industria, una speculazione, che si assume e gestisce da un'impresa, sarebbe contrario ai principj di libertà consacrati nella vigente legislazione, che le direzioni sostituissero all'azione dell'impresa la propria, confondendo la propria missione di vigilanza e tutela con quella speculativa ed esecutiva che deve essere lasciata all'impresa, sotto pena, in caso contrario, di coinvolgersi con essa od a sollievo di essa in responsabilità estranee alla sua natura ed alle sue attribuzioni (1).

I contratti, pertanto, cogli artisti, cogli autori, colle masse corali, di ballo, o d'orchestra, colle comparserie, coi somministratori, attrezzisti, macchinisti ed in genere con tutto il personale addetto all'esercizio del teatro sono stipulati dall'impresa: alla direzione, però, è di regola riservato il diritto di dare o negare l'approvazione, secondo che dalle notizie avute trova o non trova opportuna e conveniente qnella data scrittura; come è pure in facoltà di essa invitare l'impresa a surrogare un artista già scritturato, allorchè questo, alle prove, si palesi manifestamente inetto a sostenere la parte affidatagli.

158. Al Teatro della Scala, in proposito, fu sempre osservata la pratica seguente: che, cioè, ivi si distinguono la compagnia d'*obbligo* o di *cartello* e la *seconda* o *terza* compagnia (in carnevale ve n'ha spesso anche una terza): ciascun artista che faccia parte della compa-

(1) Il principio della libertà nella industria teatrale è professato anche dagli scrittori francesi, sebbene quella legislazione abbia creato e sollevi anche oggi molte restrizioni al suo libero esercizio. « *L'industrie théâtrale*, scrisse Edmond Blanc, *ne peut être enchainée que si elle compromet l'ordre public, les mœurs, ou les autres conservateurs de l'ordre social.* »

gnia di cartello non può ritenersi definitivamente scritturato se non abbia previamente riportato l'approvazione della commissione o direzione teatrale, dappoichè gli artisti che la compongono devono godere già una distinta riputazione: riguardo alla seconda e terza, se vi sia, la direzione non esercita di regola altro diritto fuor quello di opporsi alla andata in iscena dei singoli artisti, ma *soltanto alle prove*, quando cioè, sentito anche il parere del maestro concertatore, essa abbia potuto dall'audizione farsi persuasa della incapacità dell'artista e della necessità di allontanarlo onde evitare possibili disordini.

Lo stesso dicasi degli artisti di ballo: vi debb'essere una copia danzante di *cartello*, la quale è soggetta alla approvazione preventiva: tutti gli altri artisti vengono scritturati liberamente dall'impresa, e solo alle prove possono dalla direzione essere levati quando appariscano insufficienti (1).

Con simili disposizioni sono da una parte tutelati gli interessi del pubblico e dell'arte e il decoro del teatro, in quanto che per un certo numero di spettacoli l'esito non è rimesso del tutto all'azzardo: dall'altra è lasciato libero il campo all'impresa di tentare la conciliazione del proprio utile coll'aggradimento del pubblico, producendo artisti di fama non ancora stabilita, ma che pur possono acquistarsi favore e carriera ove raccolgano su quelle scene brillante successo.

159. Si è veduto che le direzioni hanno facoltà di rifiutare l'approvazione alle scritture di artisti che non credano idonei, ovvero anche di levarli in seguito a prove infelici. Ma non è sempre agevole il determinare quali esser debbano le conseguenze giuridiche fra l'artista e l'impresa, allorquando si verificano questi casi.

Intanto convien premettere che tanto l'impresa come l'artista, contro l'ordine della direzione, hanno aperto l'adito a reclamare avanti l'autorità provinciale (prefettura), che è il giudizio di appello competente in simili materie. Ignoro, per altro, che casi di ricorso siansi avverati per questo titolo: ed è ben naturale che non ne accadano, ovvio essendo che i motivi da cui vengono determinate simili deliberazioni della Commissione, la quale non ha e non può avere altro interesse che quello del pubblico, sono d'ordinario superiori a reclamo.

Ma gli artisti ricusati, indipendentemente da questa pratica, credono qualche volta poter egualmente esperire le loro ragioni verso l'impresa e dicono: il contratto è perfetto, deve avere esecuzione: — voi mi avete scritturato, quindi mi conoscevate o dovevate conoscer-

(1) In questi ultimi tempi questa distinzione fu soppressa: e alla direzione è riservata facoltà di approvare tanto le scritture degli artisti di cartello, come quelle della seconda compagnia.

mi: — io non poteva e non doveva saper quali siano le pretese della direzione: — il vostro contratto me ne fece perdere altri, ecc., ecc. — dunque pagate. Ma l'impresario può rispondere con miglior ragione: io vi ho scritturato per cantare o danzare a questo teatro: — la direzione non ve lo permette, non è colpa mia: — querelatevi contro il divieto della direzione: fate in modo di cantare, io vi pagherò: — il contratto è bilaterale, non posso pagare un'opera che non ricevo: — l'esistenza e gli attributi delle direzioni teatrali sono fatti generali e notorj: — il divieto, è caso di forza maggiore: deve subirlo chi ne è colpito, ecc.

Tuttavolta gli impresarj prudenti hanno cura di contemplare nelle loro module i rifiuti d'approvazione superiore, e di declinarne dal proprio capo le conseguenze: e questa è buona regola che può risparmiare spese e litigi ad ambe le parti. Ma non sembra ancora bastevole, giacchè le contese non sono per questo mancate.

Colla scrittura 8 maggio 1861 il signor Bartolomeo Merelli vincolava il signor Atanasio P.... nella sua qualità di primo tenore assoluto *senza predilezione*, per cantare nella stagione del successivo autunno, cioè dal 1 agosto ai primi dicembre di detto anno, ai regi teatri di Milano.

Fra i patti di questa scrittura, erano nel secondo riservati a favore dell'impresa « tutti i casi fortuiti, guerra, fatto di principe, ecc., » non che gli ordini delle competenti autorità che *per rifiuto d'ap-* » *provazione* annullassero il contratto; » — e al patto settimo era convenuto che: « tutte le differenze che potessero insorgere fra le » parti contraenti in dipendenza di questo contratto saranno rimesse » alla decisione della direzione teatrale (senza esser precluso l'adito » alle parti di adire anche il foro giudiziale), *eccetto il rifiuto di sua* » *approvazione, che resta inappellabile.* »

La direzione, infatti, a cui vennero rimesse le scritture della compagnia per la omologazione di sua competenza, con apposita nota significava all'impresa di aver approvate le proposte scritture, meno quella del primo tenore signor Atanasio P..., non riunendo egli i requisiti prescritti dal capitolato.

Ma l'artista non istette pago al verdetto della direzione ed invocò quello dei Tribunali. Egli pretendeva che il rifiuto della direzione fosse dipeso dall'averlo l'impresario presentato come primo tenore assoluto d'*obbligo* della stagione e che *per ciò solo* non fosse stata approvata la sua scrittura: che se invece fosse stato presentato semplicemente come primo tenore assoluto *senza predilezione,* la direzione non avrebbe

potuto ricusarlo, libero essendo all'appaltatore di scritturare anche dieci primi tenori assoluti, sotto sua responsabilità, e salvo alla direzione di protestarli ed escluderli nel solo caso che non piacessero (1).

Il Tribunale di Commercio colla sentenza 23 settembre 1861 licenziò come infondata la domanda dell'artista. Sembrò invece alla Corte d'Appello che potrebbe riuscire influente la prova testimoniale invocata dal signor P... onde stabilire come il rifiuto della direzione fosse stato originato soltanto dai motivi suesposti, e quindi non sufficiente a fondare lo scioglimento del contratto: però con sentenza 25 gennajo 1862 venne ammessa la prova sulle circostanze a tal uopo articolate dall'appellante. Ma la fortuna non gli arrise avanti il Tribunale di terza Istanza invocato dall'impresa, giacchè quel giudizio supremo colla sentenza 19 maggio 1862, riformando la sentenza d'appello, tenne ferma la sentenza del Tribunale, e così motivava la propria decisione.

« Considerato che così dal senso grammaticale delle parole: — primo tenore assoluto *senza predilezione*, — con cui l'attore Atanasio P... venne scritturato nel contratto 8 maggio 1861 allegato *A*, quanto dalle dichiarazioni degli agenti teatrali Dott. Giovanni Battista Lampugnani, Angelo Boracchi, Carlo Cambiaggio e Albino Marini, non si può attribuire alle parole medesime altro significato in fuori di quello che lo scritturato *non può aver diritto a preferenza fra tenori dello stesso rango.*

» Considerato che l'attore per gli art. 2 e 7 del suddetto contratto si è espressamente assoggettato alla rescissione nel caso di rifiuto di approvazione da parte della direzione dei regi teatri, il quale rifiuto giusta l'art. 7 è inappellabile.

» Considerato che dopo il rifiuto, di cui nella lettera 18 giugno 1861, All.° *G*, riusciva indifferente che fosse o meno l'attore stato sottoposto alle prove, giacchè un tale patto non si era stipulato.

» Considerato, perciò, che era inammissibile la proposta prova testimoniale siccome contraria all'esplicito tenore del contratto, e poi anche inutile perchè non cadente sulle parole *senza predilezione*, che l'attore spiegherebbe nel senso che non avesse potuto essere rifiutato dalla direzione e così rescisso il contratto, se non in esito a mala riuscita nelle prove.

» E ritenuti nel resto i motivi dei primi giudici se ne è confermata la sentenza, riformandosi così quella di appello e compensate fra le parti le spese di tutti tre i giudizj.

(1) Si richiama la nota a pag. 139.

160. Ma se l'impedimento frapposto dalla direzione alla scrittura od all'andata in iscena di un artista è limitato ad una determinata parte, questo non sarebbe argomento bastevole all'impresa perchè potesse ritenersi sciolta dagli obblighi secolui contratti in forza della scrittura. Un attore può essere inadatto ad una parte drammatica o musicale pel carattere del personaggio che dovrebbe rappresentare, per l'estensione o potenza dei mezzi vocali che si richiedono alla esecuzione di una data opera, e riuscire invece lodevolmente in altro dramma, in altro spartito. Ecco il perchè la maggior parte degli artisti di qualche valore si pattuiscono per debutto un'opera determinata, od almeno un'opera di *comune accordo*. La prima impressione che l'attore sa destare nel pubblico d'un teatro, è per lui il presagio del successo che lo seguirà nell'intera stagione, e sovente anche può segnare la lunghezza della meta a cui giungerà l'eco del suo nome.

161. Se poi l'artista scritturato regolarmente da un impresario non viene accettato dalla direzione per colpa o negligenza di quest'ultimo, come se non avesse notificato in tempo l'impegno secolui contratto, per modo che la direzione stessa, nel limite delle sue attribuzioni, avesse già prima provveduto alle esigenze della scena con altro attore, l'impresario dovrebbe sopportare i danni provenienti dal fatto proprio.

Nel carnovale 1861-1862 la signora Vicenzina Bertucci fu scritturata dall'impresario Merelli pel teatro *Regio* di Torino, onde supplire alla danzatrice signora Pochini improvvisamente ammalata. Egli non comunicò tosto alla direzione di quel teatro codesta scrittura, e la direzione quasi contemporaneamente avea destinato per supplemento un'allieva di quella scuola di ballo. L'impresario allora credette ravvisare in tal fatto uno di quei casi di forza maggiore che nel contratto erano riservati a suo favore, e nel darne parte all'artista dichiarava doversi ritenere risoluto il contratto medesimo. Ma la signora Bertucci portò la sua azione in giudizio, e il Tribunale di Commercio in Milano, colla sentenza 3 aprile 1862, accoglieva la domanda dell'attrice e la Corte d'Appello confermava questo giudizio colla sentenza 11 settembre 1862.

Quali poi sieno le conseguenze di diritto fra l'artista e l'impresa allorchè il primo si rifiuta di agire o viene levato in seguito a disapprovazione del pubblico, lo vedremo più innanzi nella Parte II.ª

162. Riguardo alla scelta degli spettacoli, giova avvertire che in questo argomento è assai delicato l'ufficio delle direzioni di raccomandare e favorire quelle rappresentazioni che possano tornare meglio aggradite e festeggiate: perocchè massime negli spettacoli nuovi, sia

d'opera, che di ballo, o d'altre sceniche rappresentazioni, l'esperienza ha dimostrato quanto sia malagevole il giudicare in prevenzione quale potrà essere l'accoglienza del pubblico, mentre questo può talvolta considerare lo spettacolo sotto un punto di vista non avvertito, o subire il fascino del tale o tale artista nuovo a quella scena, o gli artisti medesimi possono ritrovare in faccia al pubblico risorse e creare effetti, che nella solitaria esercitazione delle prove non erano animati a tradurre in azione, — o viceversa. Rossini diceva che « un'opera vuol essere giudicata coi lumi e col *rossetto*, » vale a dire nella sua completa esecuzione; e in questa sintesi figurata dell'illustre pesarese si compendia un grande precetto d'amministrazione teatrale.

163. Cura speciale della direzione dev'essere quella di attendere a che la *messa in iscena* dello spettacolo e la esecuzione delle parti e dell'assieme risponda all'interesse dell'arte e del pubblico. Invigilerà, quindi, ad una accurata formazione dei figurini ed alla fornitura corrispondente del vestiario, curando che non solo sia osservato il buon gusto e la proprietà del medesimo, ma eziandio e specialmente la fedeltà alla storia ed alle tradizioni dell'azione che si rappresenta.

I figurini delle produzioni coreografiche generalmente vengono dati dal coreografo e così i modelli di nuovi meccanismi e gli schizzi delle scene. Anche nelle Opere, questi elementi vengono spesso forniti dall'autore. Ma in ogni ipotesi non dee venir meno la vigilanza sui medesimi e sulla loro esecuzione. Onde raggiungere questo intento è manifesto che nella commissione devono esservi persone competenti in linea d'arte a proferire un giudizio decisivo, che sarà eseguito fedelmente dall'impresa (1).

164. La direzione assiste alle prove, non meno che alle rappresentazioni, ed interviene ogni volta che la sua presenza sia necessaria a mantenere l'ordine e la regolare prosecuzione delle medesime, curando di conciliare con calma ed imparzialità le eventuali differenze che insorgessero fra gli artisti, o fra questi e l'impresa, ed ogni altra che potesse turbare l'ordine e la tranquillità del palco scenico.

165. È alle direzioni demandato il provvedere perchè siano attentamente custoditi gli ingressi e le comunicazioni del teatro alla scena, ai ridotti particolari (*foyers*), ai camerini degli artisti, a cui non deve ammettersi alcuno che sia straniero al servizio del teatro.

(1) Al Teatro *alla Scala* di Milano, oltre la commissione teatrale che vigila al buon andamento degli spettacoli, vi ha una commissione artistica scelta tra i più chiari professori ed eletti cultori dell'arte, la quale intende specialmente a designare ed approvare schizzi di scene, figurini e costumi in armonia alle tradizioni storiche ed artistiche, sorveglia alla esecuzione delle scene stesse, delle decorazioni, dei meccanismi, ecc.

166. Assiste eziandio e dirige l'esecuzione delle scene, delle decorazioni, dei meccanismi, dei praticabili, delle diroccate, della illuminazione, vegliando che in ogni oggetto sia osservato non solo il decoro dell'arte, ma eziandio la sicurezza degli artisti e di tutte le persone che per qualsiasi ragione trovansi sul palco scenico; al quale scopo si farà in guisa che tutte queste opere vengano in tempo ispezionate e collaudate dagli ingegneri del genio civile o da altra persona esperta da delegarsi.

È perciò riservata specialmente alla sollecitudine della direzione l'osservanza esatta dei regolamenti per ciò che risguarda il palco: avvertendo che l'ordine e la tranquillità della platea e dei loggioni è particolarmente affidata all'autorità di pubblica sicurezza.

167. La vigilanza del palco nei teatri maggiori è dalla direzione esercitata mediante un *ispettore di scena*, il quale è incaricato di vietare l'accesso alle scene a chiunque non faccia parte del servizio teatrale o dello spettacolo; — di interdire agli stessi attori ed a chicchessia che si trattengano a lungo fra le quinte, il che cagiona ingombro molesto e pericoloso; — di vegliare che i pompieri siano ai posti loro destinati per l'esercizio delle funzioni a cui devono attendere.

168. Pel servizio sanitario i teatri di qualche importanza sono provveduti d'uno o più medici chirurghi, i quali assistono per turno, alle rappresentazioni, e, se chiamati, anche alle prove; si prestano alle richieste della direzione, dell'ispettore o dell'impresa sia onde porgere prontamente i soccorsi dell'arte a chi ne avesse mestieri nel personale scenico, sia per visitare gli attori, i quali talvolta simulano, pur troppo, indisposizioni o malattie per sottrarsi all'adempimento dei loro impegni.

Vedremo più innanzi che a giustificare regolarmente la malattia dell'artista è necessario il certificato dei medici del teatro, e la consuetudine non ammette quello del medico di fiducia dell'attore (1).

169. L'andamento esatto e regolare degli spettacoli dipende eziandio da una certa disciplina e precisione nell'osservanza degli obblighi rispettivi che devono essere mantenute riguardo a tutto il personale addetto al teatro. Indipendentemente dagli uffici che vedemmo deferiti all'autorità amministrativa o politica (Cap. IV e V, p. 79 e seg.), vi hanno altri oggetti, altre mille emergenze nel movimento teatrale, che reclamano determinazioni istantanee e pronte misure disciplinari: di qui la necessità di attribuzioni e facoltà immediate ed esecutive nel-

(1) E. Salucci, *Giurisprudenza dei teatri*, p. 48, n. 75; — Agnel, *Code-manuel des art.*, n. 107; — Dalloz, *Répert.*, Voc. *Théâtre*, n. 199.

l'interno del teatro, che non potevano, specialmente nei teatri d'opera, accordarsi al direttore di scena e all'impresario, poichè costoro, pei loro particolari rapporti morali ed economici, difficilmente avrebbero quella imparziale autorità (1) che si richiede in tali uffici.

La Direzione veglia, quindi, affinchè non solo i principali artisti, ma tutti i professori d'orchestra e il personale dei cori, del corpo di ballo e delle comparserie non manchino all'orario delle prove e rappresentazioni, verificando col mezzo dei propri medici le asserite malattie o indisposizioni dei mancanti e infliggendo ai negligenti le multe o punizioni che sono portate dalle normali interne; osserva che si mantenga quell'ordine e quella disciplina che sono indispensabili onde si eseguiscano le prescrizioni dei rispettivi capi, del maestro compositore o del coreografo, affinchè lo spettacolo riesca e continui nel miglior modo possibile. Se la direzione dee da una parte vegliare che l'impresa non manchi dal canto suo agli impegni contratti verso il pubblico, non può non ricercare altresì dall'altra che gli artisti e tutto il personale del teatro adempiano essi pure all'opera promessa ed a cui sono obbligati.

170. Non è molto lontano il tempo in cui le direzioni teatrali poteano disporre eziandio direttamente o indirettamente di mezzi coercitivi onde obbligare gli artisti, o le imprese all'adempimento delle loro obbligazioni: i primi, a cagion d'esempio, potevano essere costretti dalla forza a presentarsi ed agire avanti il pubblico quando vi si fossero rifiutati per motivi insussistenti o non riconosciuti attendibili; — l'autorità ritirava i *passaporti* degli artisti stranieri, i quali non potevano assentarsi se non previo ottenimento del *nulla osta* per parte dell'autorità medesima, e questa non ometteva di verificare se l'artista avesse regolamente esauriti i suoi impegni teatrali.

Non può negarsi che simili cautele valevano a meglio garantire il pubblico e le imprese dell'osservanza dei loro diritti: ma è naturale altresì che ogni forma di violenza personale essendo ripugnante ai principj della moderna civiltà ed alla dignità umana, dovevano sparire... Chi manca al proprio dovere, sia come artista, sia come cittadino, può venir richiamato all'ordine con ammonizioni od ammende, può essere denunciato alla pubblica opinione colla stampa o in altro modo.

(1) I soprastanti ai giuochi olimpici si guardavano così gelosamente dal sospetto d'accordar nulla al favore, che le stesse lettere commendatizie venute da Roma a pro di qualcuno degli atleti non si aprivano da loro, se non compiuto il cimento. Così narra il CESAROTTI (Op. T. XXI, p. 400); ma il lettore meno corrivo a credere questi preclari esempi di imparzialità, chiede a se stesso: come avranno fatto quelle egregie persone a riconoscere, prima di aprirle, se in quelle lettere si contenevano commendatizie per gli atleti, o qualunque altro affare?

ma non deve subire una pena o violenza personale se non quando abbia violato una legge od un regolamento, che ponga a sanzione della sua osservanza la privazione della libertà del colpevole.

Le imprese debbono tosto versare le multe a cui fossero condannate, le quali vanno a beneficio del teatro o di qualche istituto, secondo i varj regolamenti; in alcuni capitolati, poi, è stipulato anche il patto che le imprese rispondono eziandio pel pronto pagamento delle multe che, per qualche mancanza, venissero inflitte dalla Commissione teatrale ai varj artisti, sì di canto che di ballo, ai professori d'orchestra, a chiunque altro faccia parte del personale di servizio in teatro, e che siano pagati dall'impresa.

171. I permessi di riposo o d'assenza ovvero l'omissione di qualche pezzo di musica o di ballo verranno accordati dalla direzione, dopo verificata l'attendibilità della causa per cui se ne fece richiesta, e d'accordo coll'impresa, acciò possa provvedere come del caso. Così pure è negli attributi dei direttori la facoltà di accordare alla impresa, quando ne emerga il bisogno, qualche facilitazione o variazione in tutto ciò che concerne i suoi obblighi secondarj, e particolarmente in ciò che riguarda la precisa epoca della produzione degli spettacoli e la loro scelta, l'esecuzione delle prove, l'ora del cominciamento e del finire delle rappresentazioni serali, la distribuzione dei riposi, il servizio dei coristi, delle comparse, il numero delle scene e tutto ciò insomma che, fermi gli obblighi principali, potesse meritare all'atto pratico qualche modificazione in confronto ai termini rigorosi del Capitolato (1).

172. Come la direzione è istituita specialmente nell'interesse del pubblico, del decoro dell'arte e del teatro affidato alla sua sorveglianza, deve essa conoscere prima che siano pubblicati tanto i libretti d'opera come i programmi dei balli, e questo non tanto perchè sia nelle sue attribuzioni qualsiasi ufficio di censura, come specialmente perchè possa coll'autore e compositore provvedere in tempo a tutte le ordinazioni e disposizioni necessarie, e d'accordo coi medesimi concertare quelle variazioni od ommissioni che speciali circostanze del teatro od altri motivi consigliassero opportune. Ma ogni ingerenza per imporre o vietare un libretto escirebbe dal limite della sua carica. Ognuno sa quanti egregi lavori musicali e coreografici furono creati sovra poveri libretti; ma nell'uno la poesia o il dramma delle situazione supplisce alla meschinità della forma: in altro la novità del soggetto fa obbliare il difetto di intreccio, di carattere od altro,

(1) Vedi il Capitolato che servì finora di norma negli appalti del teatro della Scala in Milano nell'Appendice al Volume II.

e così via. Lo sciancato Vulcano si unisce a Venere, e i mortali felicissimi veggono apparire Cupido, d'arco e di fiamme armato, tutto bellezza ed amore. L'arte ha le sue leggi recondite, come la natura: e coloro che credono ridurla a discipline e regolamenti, non hanno capito nulla.

Spontini creò la sua *Vestale* su di un libretto che era stato respinto da tutti gli altri maestri: e Verdi fu ben lieto di accogliere dall'amico Temistocle Solera il libretto del *Nabucco*, che Nicolai, l'autore del *Templario*, avea rifiutato.

Più speciale e diretta è l'azione delle commissioni teatrali per ciò che riguarda le scritture cogli artisti o compositori, i *cartelloni* ed ogni avviso col quale si annunciano spettacoli, o modificazioni e cambiamenti ai medesimi o checchè altro vi si riferisca: e ciò indipendentemente dalla censura teatrale e dalla sorveglianza affidata all'autorità politica (pag. 78 e seg., 113 e seg.); imperocchè questi avvisi, fossero pure l'annuncio di recita o riposo, di omissione di qualche pezzo, o indisposizione di attore, ponno avere conseguenze o ponno celare brighe che devono essere prevenute e impedite.

173. Da questo diritto di approvazione o divieto spettante alla direzione non sorge per essa alcun impegno giuridico verso gli artisti o maestri, i quali contraggono esclusivamente coll'impresario e non incontrano alcun rapporto contrattuale con essa, agente per un mandato d'ordine pubblico in rappresentanza sia dell'Erario nazionale, sia del comunale, sia di privati, a seconda che allo Stato, al Comune od a privati spetta la proprietà del teatro e la nomina della direzione: essa, quindi, si mantiene estranea ai rapporti di diritto ed interesse privato che vengono a stabilirsi fra l'impresa da una parte e gli artisti, o compositori o somministratori dall'altra, in dipendenza dei loro rispettivi contratti, salva quell'influenza morale che può sempre esercitare pel buon andamento del teatro.

174. Ma questa irresponsabilità della direzione viene a cessare allorquando o per fallimento dell'impresa o per altro titolo essa entra ad assumere *in proprio* la continuazione degli spettacoli in corso in via economica, quand'anche tale gestione sia detto che viene assunta *a rischio e pericolo dell'impresario:* in tal caso essa subentra nei diritti e negli obblighi dell'impresa, ed è passibile delle relative conseguenze.

E quindi se l'impresario avesse stipulato contratto con un maestro compositore di musica per la somministrazione di una nuova opera, per la quale si fossero già iniziate le prove, e se la direzione destituisse l'impresa per mancanza di questa ai propri impegni, sosti-

tuendo sè medesima nell'azienda amministrativa, per continuare a rischio e pericolo dell'impresario gli spettacoli in via economica, il maestro ha diritto che la direzione rispetti e mantenga il contratto da esso fatto colla cessata impresa, e risarcisca, in caso di inosservanza, i danni.

Ciò tanto più se la direzione stessa, preso il governo dell'amministrazione, riassunse in proprio tacitamente il contratto, diffidando, come è di pratica, tutto il personale addetto ai teatri ch' essa esigerebbe da ognuno l'adempimento degli obblighi portati dai regolamenti e dai singoli contratti, dandovi anche parzialmente esecuzione.

A questo proposito è notevole il giudicato 23 giugno 1864 del Tribunale di Ill.ª Istanza in Milano, che torna opportuno riferire:

« Considerato che l'art. 85 del capitolato che reggeva l'appalto dei RR. Teatri, stabilisce che, mancando l'impresa alle obbligazioni assunte, la direzione teatrale dispone *ex ufficio* perchè, a spese e pericolo dell'impresa medesima, le obbligazioni stesse sieno adempite; e che poi sia in facoltà dell'Autorità governativa di attivare *qualsiasi* delle misure contemplate dall'art. 74 del capitolato, cioè:

a) procedere al reincanto dell'impresa a rischio e pericolo dell'impresario; — *b*) procedere a nuovo contratto fuori d'asta con altro impresario beneviso; — *c*) finalmente continuare gli spettacoli in via economica, sempre a rischio e pericolo dell'impresario;

« Considerato che con ciò furono quindi facoltizzati tre distinti e separati provvedimenti a norma degli eventi contingibili, il reincanto dell'impresa, il nuovo contratto fuori d'asta, e la continuazione degli spettacoli in via economica a rischio e pericolo dell'impresario; e che essendosi la direzione attenuta appunto al terzo di detti provvedimenti, quello della continuazione (come era congruo al caso di essere già da tempo in corso gli spettacoli con artisti, di cui d'altronde alcuni di chiara rinomanza), ed avendo essa in conseguenza avocato a sè l'amministrazione, e sostenendone gli impegni a rischio e pericolo dell'impresa colla dote pecuniaria governativa, e cogli introiti serali, non può che intendersi siasi sostituita la direzione all'impresario nell'azienda amministrativa; — Così naturalmente deve indursi in consonanza alla lettera medesima del citato articolo del capitolato, di cui si fece applicazione « *continuare gli spettacoli in via economica, sempre a rischio e pericolo dell'impresario* », che rappresentava il concetto della prosecuzione di ciò che sia incominciato, anzichè significare lo scioglimento del contratto, scioglimento autorizzato bensì in separato alinea del ripetuto art. 74, in previsione, per avventura, di speciali eventualità che non si sarebbero verificate nel caso concreto,

quale poteva essere quella dell'avere l'impresario omesso interamente di adempire all'impegno assunto; — E che realmente pure la direzione teatrale abbia inteso subentrare nell'amministrazione in successione dell'impresario, è dimostrato dal suo fatto, d'avere essa cioè imposto alla indi sostitnita impresa Merelli l'obbligo di rilevare ed eseguire tutte le singole scritture de' *maestri* ed artisti gia conchiuse per la stagione avvenire dall'impresa Marzi; riservandosi altresì di *potersi* assicurare in confronto Merelli mediante trattenuta sulla *dotazione* od in altro modo qualunque pel pagamento degli artisti;

« Considerato che, adunque, come la direzione continuando gli spettacoli nella via economica a rischio e pericolo dell'impresa, e co' mezzi a lei assegnati, ottemperò agli altri impegni che essa impresa aveva assunto, era in obbligo di soddisfare altresì a quello che l'impresa aveva contratto verso l'odierno attore maestro Ferri: — È incivile e ripugnante l'obbietto, che quella stessa direzione, la quale creata a mantenere l'ordine, la disciplina, a vegliare a che l'imprenditore soddisfi ai suoi impegni verso il pubblico e verso gli artisti, — avea vidimato (sia pure in segno di semplice amministrazione) il contratto dell'autore coll'impresa, e permesso che venisse annunciata solennemente la produzione della di lui opera, abbia potuto arbitrarsi di annientare contratto e promessa al pubblico, per ciò che in effetto di propria determinazione avesse allontanato l'impresario, ed assunto di continuare essa gli spettacoli economicamente;

» Considerato che tanto più fermo, stringente ed indeclinabile era poi il dovere della direzione di promuovere con tutti i suoi mezzi, e di realizzare la rappresentazione del *Lara*, dacchè consta veramente che avea altresì riassunto in proprio, ed in diretto confronto del maestro l'obbligo di farla rappresentare, e che si fosse ben anche dato principio di esecuzione al contratto;

» È stato esposto dall'attore, nè fu impugnato (e perciò sono queste verità giuridiche), che la direzione, dopo attivata la gestione economica, *aveva iniziati e sollecitati gli studj e preparativi per la rappresentazione dell'opera del Ferri; che richiamò le parti di canto da distribuire agli artisti, e le fece ai medesimi rimettere; che le prove specialmente de' cori furono cominciate e proseguite, prestando effettivamente il maestro la sua opera personale a dirigerle;* »

» Questi fatti positivi dell'una e dell'altra delle parti, non tanto equivalgono ad una dichiarazione di consenso al contratto nei sensi del § 863 Codice Civile, quanto significano una serie di vicendevoli atti intrapresi *ad eseguirlo;*

» Considerato che, se insorsero in seguito difficoltà per l'artista che aveva a sostenere la parte di *Maria*, incumbeva alla direzione di rimuoverle e di provvedere: che in quanto al maestro, aveva dichiarato il 3 marzo 1861 colla lettera all.° *F*, di tener ferma la scelta per detta parte dell'artista Gambardi; e che se in quel medesimo giorno il maestro concertatore Mazzucato assicurava la direzione di potere ancora nel termine di circa tre settimane allestire tre opere non state promesse al pubblico (all.° *N*), non è credibile che non potesse invece in egual periodo di tempo mettersi in scena il *Lara*, annunciato nel programma degli spettacoli obbligatorii della stagione, massime che se ne erano già inoltrati gli studi;

» Considerato, che, non eseguito dalla direzione teatrale quanto era in suo dovere, non poteva non esserne derivato ingiusto danno all'autore, il quale avea anticipate spese, e cui intanto fu precluso l'adito all'agognato nobile cimento sulle massime nostre scene, e tardato il corso della sua artistica carriera e che dunque le inferiori istanze non avrebbero potuto disconoscere il legale fondamento della promossa azione, e diniegare l'applicazione a favore del danneggiato delle invocate conseguenze riparatorie di diritto;

» Considerato che, mentre per le cose sopra dette era pertanto da pronunciarsi sul capo I.° del petito la sussistenza dell'obbligo, che incumbeva alla convenuta direzione teatrale (escluso ogni giudizio in confronto del denunciato Bartolomeo Morelli, per non essere stato citato in causa a norma di legge), nella attuale contingenza di essere trascorsi gli anni 1861-62-63, cui si riferivano le dimande, secondo le differenti eventualità del capo II.°, non restando che a pronunciare in relazione al medesimo ed al capo III.° l'importo complessivo del risarcimento che sia a retribuirsi nel previsto ed ora verificatosi evento di intero ineseguimento di quanto si sarebbe dovuto a termini della dimanda del capo I.°;

» Ed in riguardo alla commisurazione del competente indennizzo:

» Considerato che il danno fu accagionato con colpa, con volontario inadempimento dell'obbligo contrattuale;

» Che, in specialità, di gran detrimento al maestro dovette riuscire nel pubblico concetto il rifiuto della di lui *opera*, dopo che era stata ricevuta ed annunciata;

» Considerato che, se tuttavolta apparivano eccessive le sue domande e le relative esposizioni, per la più parte non basate sopra dati positivi di calcolo, nemmeno la convenuta direzione avevale di proposito combattute, talchè era lasciato campo al giudice di far luogo

ad un equitativo apprezzamento: e che, ogni circostanza valutata, si era indotto nella convinzione, essere congruo e proporzionato risarcimento quello determinato in complessive it. L. 7,000, — si giudica

» Accolta la straordinaria revisione in riforma delle conformi sentenze del Tribunale di Commercio in Milano 3 febbrajo 1863 e d'Appello 18 agosto 1863,

» 1.° Avere dovuto la direzione convenuta pel R. Erario, già nella stagione jemale dell'anno 1860-1861, e dover ora nella stagione jemale 1861-1862, o quando ciò non fosse assolutamente possibile almeno nella stagione jemale 1862-63, far rappresentare sulle scene del R. Teatro della Scala in Milano, a mezzo degli artisti già scelti dal compositore, od a mezzo di quegli altri artisti che il compositore dietro offerta della Direzione convenuta s'accontentasse di avere in sostituzione ai sunnominati, la nuova opera del maestro Ferri intitolata *Lara;* assumendo sopra di sè tutte le spese della *messa in iscena* che dovrà esser fatta con vestiario e decorazioni nuove come negli spettacoli di *obbligo;* ed in genere osservando esattamente patti e le condizioni stipulati nel contratto 10 settembre 1859;

» 2.° Dovere la convenuta, a risarcimento del danno dall'attore maestro Ferri sofferto, per non essersi la detta opera eseguita nelle sopra accennate stagioni, e per non essere stato dato pieno ed intero eseguimento al ridetto capo 1.° del petito, pagare all'attore nel termine di giorni tre la complessiva somma di it. L. 7,000 (settemila) col relativo interesse legale del 6 per 100 dal giorno della petizione in poi: assolta la convenuta ridetta da ogni maggiore dimanda, e compensate fra le parti le spese di tutti i tre giudizj (1). »

Queste massime, oltrechè nella specie testè riferita, furono applicate dallo stesso Tribunale di III.ª Istanza in Milano con sentenza 8 marzo 1865, confermativa d'altra sentenza 27 maggio 1864 di quella Corte d'appello, a favore della signora Giulia Borsi De Leurie, artista di canto, scritturata dall'impresa Marzi, alla quale impresa per decreto governativo era stata surrogata una Commissione incaricata di provvedere all'andamento dell'azienda teatrale. Non avendo questa voluto riconoscere tale scrittura che per la stagione d'autunno assegnava all'attrice l'onorario di L. 5000, fu la pubblica Amministrazione condannata a pagarle a titolo di danni it.L. 4700, essendosi operato questo tenue diffalco sulla mercede pattuita in vista del piccolo vestiario ed ornamento personale, non che della fatica che l'attrice realmente aveva evitato di sostenere in conseguenza del mancato adempimento del contratto.

(1) *Monitore dei Tribunali*, di Milano, 1864, pag. 780.

Le decisioni fin qui accennate appoggiano specialmente al riflesso che, quando la direzione teatrale assume la continuazione degli spettacoli abbandonati volontariamente o coattivamente dall'impresa, essa non ha più soltanto la veste puramente ispettoria e di tutela nell'interesse pubblico, che originariamente le era attribuita dalla natura e dallo scopo delle sue attribuzioni, ma subentra eziandio negli obblighi contrattuali di quella: essa diventa *parte*, ed assume gli impegni non meno che i diritti già spettanti all'impresa cessata. Da questo principio si potrebbe deviare allora solamente che nel capitolato d'appalto fosse espressamente contemplato il caso della gestione economica che potesse assumere la direzione, e venisse in tal caso espressamente esonerata dall'obbligo di rispettare e mantenere gli obblighi assunti dall'impresa cessante. Allorquando il capitolato esprimesse tale clausola, nessuno degli artisti o fornitori potrebbe querelarsi dell'eventuale abbandono, dappoichè sapevano o potevano sapere, mediante ispezione del capitolato stesso, a quali eventualità si esponevano impegnando l'opera loro coll'assuntore dell'impresa.

175. In molte scritture vi ha un patto nel quale le parti si obbligano a rimettere alle commissioni o direzioni teatrali tutte le differenze o contese che eventualmente fra loro insorgessero durante il corso del loro contratto. Questa stipulazione può essa considerarsi come valido compromesso od almeno come clausola compromissoria? Sarà obbligatorio per le parti impetrare questo giudizio speciale, in guisa che a quella che adisse i tribunali possa opporsi la eccezione di incompetenza o di irricevibilità della domanda? Il Tribunale di commercio in Milano tenne la negativa nella specie che riferiamo, allegando che questa clausola manca degli estremi dalla legge voluti alla stipulazione di un valido compromesso, per il quale è richiesta la determinazione della persona degli arbitri.

Colla scrittura 27 settembre 1866 i signori Brunello e Zamperoni scritturavano l'artista Alice Bellati come prima donna soprano assoluta, per cantare in un'opera da scegliersi di comune accordo e per fare la parte di *Ines* nell'*Affricana* di Meyerbeer. Nell'art. 12 della detta scrittura era stabilito che « tutte le differenze che potes- « sero insorgere fra le parti contraenti, in dipendenza del contratto, « saranno rimesse alla decisione della Direzione Teatrale. » Or avendo creduto l'attrice di rivolgersi ai tribunali per domandare la manutenzione del contratto a cui per certe ragioni rifiutavasi l'impresa, questa le oppose, in via pregiudiziale, la incompetenza di foro. Ma,

il tribunale di commercio di Milano nella sentenza 4 marzo 1867 respingeva l'accampata declinatoria coi seguenti motivi:

« Considerato che al suddetto art. 12, si appoggiano gli attori per opporre la incompetenza di foro adito dalla Bellati per la definizione della controversia insorta relativamente al pagamento del 2.°, 3.° e 4.° quartale stipulato a favore della Bellati nella citata scrittura, sostenendo essere la definizione medesima deferita dalle parti all'arbitramento della Direzione Teatrale:

« Considerato che la Convenuta respinge l'arbitramento nella direzione, sia perchè la controversia elevata non è questione dipendente dal contratto, ma piuttosto occasionata dal contratto medesimo, sia perchè vi sarebbe motivo di ricusazione, essendo la Bellati stata protestata dagli attori dietro instigazione della stessa direzione teatrale, sia perchè non sarebbe determinata la persona degli arbitri non contenendosi nella scrittura il nome ed il cognome degli arbitri:

« Considerato, in diritto, avere fondamento nelle disposizioni dell'art. 11 del Codice di procedura civile la eccezione riguardante la mancante indicazione del nome e cognome degli arbitri, mentre la scrittura non fa riferimento che alla direzione teatrale come corpo morale, senz'altra aggiunta speciale:

« Considerato che l'altra eccezione opposta quanto al motivo di ricusazione dell'arbitramento per essere la Bellati stata protestata dietro instigazione della Direzione, fatto non eccepito, anzi ammesso dalle parti, ha fondamento nell'art. 116, n. 1, 8 e 9 Codice di procedura civile, riscontrandosi nei rapporti sussistiti fra la direzione, gli appaltatori e la Bellati gli estremi ivi indicati:

« Considerato non potersi accogliere la opposta incompetenza pel solo motivo allegato dagli attori, che, in ogni caso non essendo convenuta la inappellabilità dell'arbitramento, la Bellati può provvedersi contro la sentenza arbitramentale, mentre qui trattasi di impedire invece che la convenuta non sia sottratta ai suoi giudici ordinarj:

« Considerato non potersi ritenere applicabile il disposto dell'articolo 12 del Codice di procedura civile, mentre quest'articolo considera il caso che non siano stati nominati arbitri o venga a mancare alcuno dei nominati, mentre qui, al contrario, la nomina si sarebbe fatta, ma senza l'indicazione di determinate persone, condizione richiesta dall'articolo 11 Codice succitato.

« Considerato che, respingendosi la incompetenza di foro, l'attore soccombente in causa deve essere condannato nelle spese, a termini dell'articolo 370 Codice di procedura civile, giudica:

« Doversi respingere la incompetenza di foro opposta dai signori Brunello G. e Zamperoni Luigi colla citazione 22 novembre 1866;

« Essere competente questo Tribunale a conoscere e giudicare nella causa di cui alla citazione 3 novembre 1866;

« Condannarsi gli attori Brunello Giuseppe e Zamperoni Luigi nelle spese della causa incidentale, ecc. »

Ma ci sia permesso un po' di critica. Il tribunale nella sentenza che abbiamo sott'occhi non ha bene distinto il contratto di *compromesso*, che è disciplinato nell'art. 11, dalla *clausola compromissoria*, oggetto dell'art. 12 Codice di procedura civile. Certo il § 12 della scrittura Bellati non poteva sostenersi come compromesso: dappoichè non solo non vi erano nominati gli arbitri, ma vi mancava altresì la determinazione della controversia, estremi richiesti dall'art. 11 del Codice di procedura civile alla validità del compromesso, quantunque la massima parte dei giuristi ritenga abbastanza determinato l'oggetto del lodo quando si dica: *le eventuali contestazioni insorgibili*, o *dipendenti da un contratto* (1); — ma quel § conteneva invece, e nella forma più esplicita e regolare la *obbligazione di compromettere*, a cui appunto si riferisce l'art. 12 del Codice citato, ossia la clausola compromissoria. Questo articolo, per verità, è un progresso legislativo: l'uso degli arbitramenti, massime nelle cose commerciali, è più presto una necessità che un vantaggio, perocchè, senza disconoscere che i tribunali dello Stato offrono ai cittadini migliori garanzie di dottrina e sapere, non può negarsi che le gravi spese e gli indugi inseparabili dalle lotte giudiziarie, sono di gravissimo danno ai litiganti. Or la legge ha voluto favorire cotesti giudizi di privati autorizzandoli anche per le *questioni future*. Infatti coll'art. 12 è legittimato il compromesso preventivo e generale, quello cioè nel quale non si definirono particolari e specifiche questioni, ma che s'estende a tutto un soggetto che può partorire dubbii e questioni, purchè esso stesso abbia i suoi confini certi e noti, come un contratto, sia pure indefinito nelle sue future contingenze (2), come una scrittura teatrale. E di questa natura appunto è la clausola della scrittura Bellati, la quale deferiva al giudizio per arbitri « *tutte le differenze che potessero insorgere fra le parti contraenti in dipendenza del contratto* ». Se non che il tribunale credette trovare un obice all'applicazione dell'art. 12 del Codice di procedura civile, nel riflesso che questo arti-

(1) Dalloz, *Repert. V. Arbitrage*, n. 446 e seg.; — Borsari, *Cod. di proc. civ. annotato*, all'art. 11, § 2, lett. *b*, e autori ivi citati.

(2) Borsari, loc. cit. Commento all'art. 12, § 1.

colo considera il caso che non siano stati nominati arbitri o venga a mancare alcuno dei nominati, mentre qui, al contrario, la nomina si sarebbe fatta, ma senza l'indicazione di determinate persone, cioè nella direzione teatrale, la quale come corpo morale è, per così dire, impersonale, e non soddisfarebbe al disposto dell'art. 14. Ma, ripetiamo, non è qui il caso del contratto di compromesso, sibbene della obbligazione di compromettere o clausola compromissoria, nella quale gli arbitri *possono anche non essere nominati* (art. 12 Codice proc. civ.): e se possono anche non essere nominati, potranno *a fortiori* essere indicati in modo indeterminato o non preciso, senza che questo difetto abbia a portare con sè irreparabilmente la nullità della clausola; noto è il principio *utile per inutile non vitiatur*. Se invece di dirsi « *le differenze*... saranno rimesse alla decisione della *direzione teatrale* » le parti avessero detto « *saranno rimesse alla decisione di arbitri*, » il Tribunale non avrebbe riconosciuta una chiara e perfetta clausola compromissoria? — Non osiamo dubitarne — E perchè le parti hanno anche adombrato in quell'ufficio, benchè forse con frase non abbastanza esatta, le persone che intendevano eleggersi per arbitri, dovrà annullarsi tutta la stipulazione che le parti concordemente fermarono circa al giudizio arbitrale? Quando pure si fosse voluta ritenere come non fatta, perchè non abbastanza chiara, la designazione degli arbitri, rimaneva però sempre incontestabile la volontà dai contraenti, espressa nella loro scrittura, di voler decise le loro differenze nella via arbitramentale.

Ma è poi vero che le voci *direzione teatrale* non equivalgano ad una nominativa designazione degli arbitri? Anche l'articolo 1006 del Codice di procedura francese esige il *nome* degli arbitri, sotto pena di *nullità* (1): eppure i più accreditati giuristi di quella nazione si pronunciano in senso contrario alla sentenza del nostro Tribunale. Carrè, Pardessus ed altri dichiarano che l'indicazione degli arbitri per mezzo del carattere loro personale sarebbe bastevole, qualvolta questo carattere accennasse in modo certo la persona di essi: qualvolta, per esempio, le parti avessero nominato il sindaco di una città, il presidente d'una camera di commercio, od altro personaggio designato pel proprio ufficio (2). Il Dalloz soggiunge che è soddisfatto abbastanza alla designazione degli arbitri voluta dalla legge anche allorquando essa si applichi

(1) L'art. 1006 del Codice di procedura francese suona così: « *Le compromis designera les objets en litige et les noms des arbitres, à peine de nullité.* »

(2) PARDESSUS, *Diritto mercant.*, P. VII, tit. 4, n. 1391; — CARRÈ, *Lois de la proc. civ.*, all'art. 1006, quest. 3275; — DALLOZ, *Répert. method. et alph. de legisl.*, V. *Arbitrage*, n. 486; — B. ZAVATERI, *L'ordinamento giudiz. e la giurisdiz. civile*, § 13, p. 47, nota n. 3.

ad un *ente morale e collettivo*, e riferisce una sentenza in data 14 gennajo 1845 della Corte di Parigi, nella quale si ritenne adempito al voto della legge essendosi le parti *riportate senza appello all' avviso che sarà dato dalla Camera dei Notai di Parigi;* pel motivo, disse quella Corte, che « *tale designazione non può lasciare alcuna incertezza sulle persone nominate arbitre* (1). » La fattispecie, la decisione e il motivo ci sembrano perfettamente applicabili al caso nostro. La direzione teatrale, come dichiarò anche il nostro Tribunale di commercio, è un ente morale e collettivo, composto per lo più di tre o cinque persone determinate: sicchè quando si indichi per qualunque oggetto la direzione, vengono ad essere indicate le persone che la compongono; la designazione è abbastanza determinata e precisa perchè si debbano intendere quelle e non altre: dunque codesta designazione per *qualità* è conforme alla legge, deve essere rispettata.

Se non che un'altra eccezione contemplò il tribunale, quella, cioè, dei motivi di ricusa opposti dalla Bellati all'arbitramento della direzione, in quanto essa era stata protestata dall'impresa dietro istigazione della direzione medesima, e che perciò militavano contro di questa i motivi di ricusa previsti all'articolo 116, n. 1, 8 e 9. — Ma non è strana e flagrante la contraddizione di questi motivi? Troviamo giustissimo che la signora Bellati, mal soffrendo di soggiacere all'arbitrato di persone le quali non aveano forse sufficientemente apprezzato il di lei valore artistico, esponesse ad uno ad uno tutti i motivi che, secondo le varie ipotesi, poteano accamparsi a di lei favore: a lei quindi era lecito il dire: osservo in primo luogo che le persone a cui si pretende fatto il compromesso non vennero abbastanza identificate, osta quindi l'articolo 11 del Codice di procedura civile: — che se questa eccezione non fosse accolta, osservo, in secondo luogo, ch' io ricuso quelle persone concorrendo gli estremi dell'articolo 116, nn. 1, 8 e 9 detto Codice. — Ma il tribunale, se non prendiamo errore, cadde in manifesta contraddizione allorchè trovò di ammettere la prima eccezione, cioè la mancata indicazione del nome e cognome degli arbitri, e poi ammise altresì la ricusazione dell'artista. Come potete giudicare fondati i motivi di ricusa contro persone, che poco prima avete dichiarato di non riconoscere perchè non designate dal loro nome e cognome? O non avete riconosciute le persone degli arbitri perchè non abbastanza identificate, e in tal caso non potete indagare se sussistano motivi di ricusa contro persone ignote: — o le trovaste indicate abbastanza chiaramente in guisa da

(1) Dalloz, Opera e loc. cit., n. 489.

attribuir loro perfino dei motivi personali di esclusione, e allora non potevate ammettere come fondata l'eccezione desunta dall'articolo 11. L'una esclude l'altra.

Tuttavolta, dato pure che mancasse la designazione delle persone, dato che contro arbitri innominati e sconosciuti si possano elevare motivi di rifiuto, non cessava ancora per questo la obbligazione convenzionale e bilaterale di compromettere ogni differenza. La ricusazione per legittima causa degli arbitri eletti fa sì che questi *vengono a mancare*, ma non distrugge la clausola compromissoria: « quando » in un contratto, dice la legge, le parti siansi obbligate a compro- » mettere le controversie che ne possono nascere..., se gli arbitri » vengano a mancare *per qualunque causa*, la nomina dei mancanti » è fatta dall'autorità giudiziaria che sarebbe competente a conoscere » della controversia » (articolo 12 del Codice di procedura civile); ed anche l'articolo 34, ove è detto che il compromesso cessa, fra gli altri modi, per la ricusazione, soggiunge poscia: « *salvo quanto è stabilito nell'articolo* 12 » cioè, come ora vedemmo, salva la nomina dei mancanti per parte dell'autorità giudiziaria.

L'impresa, quindi, poteva chiedere l'assoluzione dall'osservanza del giudizio, od il licenziamento dell'avversaria domanda, in quanto che la sola azione legittima che spettava, nel caso, all'attrice si era domandare la nomina degli arbitri.

Ma un'altra eccezione può sollevarsi contro la validità delle clausole compromissorie in cui si deferisca alle commissioni teatrali. Può dirsi che questi corpi morali vanno soggetti a mutazioui, e però se i membri che componevano la direzione all'epoca del contratto, non sono più gli stessi che vi si ritrovano al verificarsi della contestazione, non si avrebbe più ora il consenso che a quell'epoca determinava le parti a rimettere le eventuali controversie a quelle determinate persone.

La difficoltà non è nuova: e per iscioglierla li scrittori posero il seguente quesito:

« Nel caso che l'arbitro, designato per una *qualità*, la perdesse » dopo il compromesso, la persona che gli succede in questa qualità, » dovrà intendersi necessariamente a lui succeduta come arbitro? »

Noi crediamo col *Chauveau* che non si possa in argomento stabilire un principio assoluto: allorquando un arbitro viene designato dalla sua qualifica, è difficile il distinguere se questa funzione gli venne affidata a motivo del suo grado o per titoli personali. Converrà, quindi, anzitutto, ricercare l'intenzione delle parti sia nelle parole dell'atto,

sia nelle considerazioni più plausibili (1). « Allorquando le parti, scrive Dalloz, hanno scelto per arbitri le persone che compongono l'ufficio del conciliatore, se accade che il personale di questo ufficio venga ad essere rinnovato, i nuovi magistrati possono continuare la missione del compromesso (2). » Anche questa decisione, che il Dalloz ci riferisce senza corredo di motivi, avrà probabilmente avuto causa dal riflesso che coloro che si eleggono ad arbitri le persone costituenti un tale ufficio, e in luogo di nominare individualmente le persone medesime, nominano l'ufficio, danno a presumere con tutto il fondamento che i motivi determinanti la scelta riguardassero piuttosto la qualità dell'ufficio stesso da esse coperto, anzichè i meriti individuali delle persone.

Così, nel caso nostro, le parti che si rimettono al giudizio della *Direzione teatrale*, senz'altra indicazione, mentre avrebbero potuto colla massima facilità designare i singoli membri coi loro nomi e cognomi, danno chiaramente a divedere che, non tanto le considerazioni particolari di ciascuno di essi ebbero di mira nella elezione, quanto la carica da essi occupata, per la quale è ragionevole il supporre che in quelle persone si riscontrino i requisiti di capacità, probità ed esperienza, necessari a costituire un giudice competente ed imparziale nelle eventualità contingibili. Che anzi la clausola compromissoria nella scrittura teatrale, per tutte le differenze che potessero insorgere fra le parti, estendendo la propria efficacia alla durata di parecchi mesi e talora anche di più anni, è probabile anzi naturale che le parti non abbiano precisate singolarmente le persone, prevedendo appunto che nel corso di questo termine alcuna di esse potrebbe venire surrogata, e, quando vi fosse stata designazione specifica, nel caso di cambiamento potrebbero sorgere contestazioni, ciò che non avviene allorquando la designazione fu fatta per *qualità* e per *ufficio* trasmissibile.

Riassumendo: per le considerazioni fin qui addotte sono di parere che la clausola compromissoria è valida nelle scritture teatrali, quand'anche siavi indicata come arbitro la commissione o direzione teatrale, senza altre indicazioni specifiche: — che per tale locuzione, devono intendersi nominati i membri componenti la direzione all'epoca del contratto: — che in caso di sostituzione a questi di una o più persone diverse, i sostituiti assumeranno l'ufficio degli istituiti: — che quando, per legittimi motivi, alcuna delle parti credesse ricusare

(1) CHAUVEAU in CARRÈ all'Op. succit. quest. 3276; — DE VATIMESNIL, p. 585, n. 55.
(2) DALLOZ, *Rép. meth. et alph.*, V. *Arbitrage*, n. 490.

tutti od alcuni dei membri della direzione, i ricusati verranno sostituiti da altri che, in difetto di accordo, saranno nominati dall'autorità giudiziaria.

La giurisprudenza francese ci presenta infatti il caso e la decisione nei sensi ora indicati:

« *Considérant que la clause compromissoire insérée dans l'acte d'engagement de l'appellante a suffisamment determiné l'objet du litige et les arbitres qui devaient en connaître, en limitant les contestations a celles qui naîtraient des droits et devoirs respectifs du comité et de l'artiste, et en désignant le conseil judiciaire du Théâtre-Français, dont les membres sont nommés sous la surveillance de l'autorité administrative et constamment en fonctions; que le conseil est composé comme il l'était au moment de l'engagement et qu'aucune cause de récusation légale contre les personnes des arbitres n'est articulée; — Adoptant au surplus les motifs des premiers juges; — Confirme, etc.* (1). »

176. Ove insorgesse qualche disordine che la commissione non valesse a sopire, o quando non fosse nelle sue attribuzioni di intervenire, essa potrà richiedere l'autorità locale, che dovrà prestare il suo braccio affinchè la tranquillità e l'ordine siano mantenuti.

177. Dalla molteplice varietà delle attribuzioni, che sin qui vedemmo essere demandate alla direzione teatrale, è agevole indurre la loro importanza e necessità, specialmente nelle aziende di qualche rilievo, a cui siano annesse scuole o istituzioni musicali od artistiche, ove numeroso sia il personale di azione e di servizio, ove si abbiano gloriose tradizioni a mantenere.

Da tutto ciò ognuno avverte altresì i requisiti di cui non debbono mancare i suoi membri: e sebbene l'esito felice delle produzioni sceniche dipenda da un complesso di circostanze, molte delle quali non possono nè prevedersi, nè crearsi, gli è certo che questo sarà non poco favorito dalle vigili cure di chi vi presiede, quando a tali cariche vengano designate persone che per intelligenza, coltura, distinzione e cortesia di modi sappiano ispirare quella rispettosa fiducia e deferente considerazione, che loro abbisognano tanto per mantenere l'ordine e la disciplina nelle masse, come specialmente per ottenere che la scelta ed esecuzione degli spettacoli rispondano alla dignità del teatro, come in fine per conciliare le difficoltà, i dissapori e le contese che non di rado insorgono sul palco, anche solo

(1) Sentenza 7 marzo 1843 della Corte di Parigi, nella causa di M.[me] Maxime contro il *Théâtre Français*, riferita dal Dalloz, op. e loc. cit. n. 147.

per le *etichette* o *convenienze* teatrali, a turbare il buon accordo e l'amichevole intelligenza fra gli attori.

La Commissione è assistita da un segretario, il cui ufficio è specialmente quello di tenere i verbali delle sedute, stendere le note o corrispondenze della commissione coll'impresa, colle autorità o con privati, e, in generale, di coadiuvarla nel disimpegno delle sue funzioni.

Sarà, quindi, suo ufficio tenere esatta registrazione di tutte le scritture e condizioni relative (al quale scopo si sogliono esigere dall'impresa altrettanti duplicati delle scritture originali); — vegliare che, possibilmente, in esse sia pattuito l'obbligo all'artista di uniformarsi alle condizioni del capitolato, non che ai regolamenti speciali del teatro; — tenere il controllo dell'esatto pagamento delle ammende; — eccitare l'impresa a un rendiconto mensile o altrimenti periodico, come meglio convenga, sull'adempimento degli obblighi del capitolato, acciò possa, in difetto, la Commissione provvedere sia alla trattenuta delle rate di dotazione, sia ad altri spedienti; — curare a mezzo degli *ispettori*, od anche direttamente che le scuole di canto, di ballo, di scenografia od altre, se ve ne siano, l'orchestra, i cori, gli artisti, il corpo di ballo, gli inservienti, tutto insomma il personale del teatro si uniformi ai regolamenti ed alle disposizioni impartite; — che sia richiesta la previa ispezione dell'ingegnere del teatro quante volte si tratti di nuove opere, delle quali convenga assicurare la solidità, di spostare assiti del palco, o gli armamenti del sottopalco, ecc., ecc.; — che il servizio dei pompieri sia regolarmente in funzione; — che i pittori, macchinisti, vestiaristi, attrezzisti ecc., adempiano esattamente, nel tempo e nel modo, alle ordinazioni della direzione, dell'impresa, del maestro compositore e del coreografo; — e, in una parola, disimpegna tutti quegli uffici che, nell'indole della sua carica, la direzione teatrale credesse delegargli pel miglior andamento dell'esercizio.

CAPITOLO VII.

Delle Sovvenzioni.

178. Il progresso dell'arte teatrale, da cui può trarsi utile ed aggradevole mezzo di educazione ed istruzione al popolo, preoccupò spesso municipj e governi, i quali sentirono l'opportunità e il bisogno di favorire ed incoraggiare lo sviluppo dei teatri, aumentando anche, quanto era possibile, la copia dei loro mezzi. Di qui le sovvenzioni che pagano alcuni Stati o Comuni a certi teatri, in esecuzione delle leggi o disposizioni finanziarie ivi in vigore o votate annualmente dalle Camere o dai Consigli comnnali e provinciali.

In difetto di cotali sovvenzioni, altri teatri sono assistiti da fondi speciali che vengono somministrati da Società o da privati alle imprese teatrali, vuoi per agevolarne lo stabilimento, vuoi per rinfrancarne il progresso, e preservarle dai disastri a cni potrebbe esporle l'insufficienza delle risorse locali.

179. Perciò la maggior parte dei principali teatri d'opera sono forniti di assegni fissi o variabili, che prendono il nome di *dote* e vengono sborsati sotto determinate condizioni e cautele all'impresario che assnme l'esercizio del teatro per quel dato periodo di tempo. Il più delle volte questa dote è costituita specialmente da un annuo canone che i proprietarj palchettisti versano all'amministrazione del teatro e dagli affitti dei locali od esercizj annessi al teatro medesimo. — Nel secolo scorso l'impresario, in luogo di dotazione in danaro, avea talora facoltà di tenere sale da giuoco nei *ridotti* del teatro: ritrovi di immoralità e rovina delle famiglie: furono proscritti. — In alcuni Stati sono favorite invece lotterie e tombole, nelle quali col divertimento del pubblico si conciliano larghi profitti all'impresa (1). — Un'altra

(1) Gio. Valle, *Cenni sulle aziende teatrali*, pag. 189.

forma di dotazione è quella che attribuisce all' impresa il diritto di affittare un certo numero di palchi, ritenendone per sè l'intero ricavo od una porzione determinata del medesimo. — E, per ultimo, vi hanno, come sopra si disse, le sovvenzioni in danaro dei governi, dei municipj o dei privati.

In Francia godono uno speciale privilegio alcuni teatri sussidiati di Parigi, in forza della legge segnata da Napoleone a Mosca al funesto bagliore delle fiamme che incendiavano il Cremlino, e questa legge conteneva una speciale disposizione colla quale tutti i teatri minori e spettacoli pubblici dello Stato erano dichiarati tributarj coatti dell'*Opera;* quella legge è ancora per la massima parte in vigore (1).

Nei varj Stati d'Italia, anche prima delle annessioni, non ci consta che sia mai stato introdotto un simile privilegio, meno a favore del teatro *Regio* di Torino, a cui i teatri minori di quella città doveano passare il decimo dei loro introiti: ma tutti i governi favorirono sempre l'arte teatrale con adequati assegni in danaro od altre rendite.

180. L'aggravio dello Stato in Italia per sovvenzioni ed altre spese ai teatri ascendeva nel bilancio dell'anno 1863 a it. L. 1,136,611.98, ripartite sui maggiori teatri di Milano, Napoli, Torino, Parma, Piacenza, e su quelli di Modena, Pontremoli, Borgo S. Donnino, Borgotaro e Massa (2). Il ministro Peruzzi e la Commissione ne proponevano l'accoglimento, ma molti deputati, tra i quali Curzio, Mellana, Gallenga e Saracco, lo avversarono energicamente, accampando la condizione economica dello Stato, la sconvenienza di prodigare una somma abbastanza ragguardevole pei teatri nell'istess'ora che si avvisava ad imporre nuovi balzelli al paese, l'ingiustizia di emungere le forze dei contribuenti a passatempo di alcune città ed a spese dei piccoli comuni, di far pagare a tutti il piacere di alcuni, contro il sacro principio

(1) E sono il teatro dell'*Opéra*, l'*Opéra-comique*, il *Français*, l'*Odéon*, l'*Italien*. E. Agnel, *Code-manuel des artistes dramat.*, p. 3.

Queste notizie erann scritte assai prima che in Francia si svolgessern i terribili avvenimenti che ne laceraronn miseramente le più belle e più ricche provincie.

(2) Al Capitolo 10-15 del Bilancio pel Ministero dell' Interno (V. *Atti della Camera*, 27 marzn 1863, p. 1414) questa somma figurava ripartita come segue:

Cap. 10	Personale per la revisione delle opere teatrali L.	16,776. 80
» 11	Personale dei teatri . . . . »	175,136. 11
» 12	Spese d'ufficio . . . . »	3,323. 83
» 13	Dntazinni . . . . »	776,012. 42
» 14	Spese diverse . . . . »	48,871. 35
» 15	Manutenzioni locali . . . . »	116,491. 47
		L. 1,136,611. 98

dell'eguaglianza nei carichi e nei profitti, e chiesero quindi la cancellazione dal bilancio d'ogni spesa relativa ai teatri. Sorse, è vero, a decoro dell'assemblea l'onorevole Mancini, colla brillante eloquenza che lo distingue, per dimostrare come questa categoria di spesa riguardasse l'intiera nazione italiana, i suoi bisogni intellettuali e morali, e rammentò la sua missione di custodire il genio che è suo antico retaggio, e il dovere ch'essa tiene in faccia alla civiltà, in faccia all'Europa ed al mondo tutto di non cessare dall'essere la nazione artistica per eccellenza: pose in guardia la Camera contro ciechi provvedimenti degni d'una nazione barbara ed ignorante: ricordò che nelle grandi capitali d'Europa, come Pietroburgo, Parigi e Vienna sonvi teatri dotati e sovvenuti a spese dello Stato, assai più doviziosamente che i due massimi teatri italiani di Milano e di Napoli: e che quei grandi e ricchi stabilimenti nelle capitali degli altri paesi servono per la esecuzione delle musiche italiane, e quindi sono templi innalzati con gravissima spesa da straniere nazioni all'arte italiana: però, mentre questi grandi stabilimenti sono divenuti colà, del pari che in Napoli e in Milano, elementi, diremmo qnasi, della istrnzione e coltura nazionale, sarebbe stato improvvido con un tratto di penna distruggere il passato, senza prima avere almeno studiato un sistema, una legge compiuta sull'importante argomento dei teatri, della musica, della drammatica, si che l'arte non sia sagrificata e condannata al decadimento. Egli chiudeva il suo discorso raccomandando di conservare verso le arti il domestico culto e non ripudiare una illustre eredità: mostriamoci, disse, nipoti non degeneri nè indegni dei nostri grandi avi, che nelle arti seppero divenire insegnatori al mondo (1).

Alle vive parole del Mancini si aggiunsero non lievi preoccupazioni riguardo a certi impegni o diritti acquisiti, per parte, a cagion d'esempio, delle così dette *masse* addette al teatro di Napoli, delle orchestre del *Regio* di Torino e di quello di Parma, e dei palchettisti della *Scala;* si notò pure che si discuteva il bilancio, già in corso di esecuzione, per cui molte delle spese combattute erano già state in tntto od in parte versate: e per ultimo, come osservò il ministro, siccome sarebbe stato inconsulto e pericoloso a molti interessi il respingere tutti questi assegni prima e senza che i singoli municipj avessero potuto mettersi in grado di sopperirvi, era pure assennato riflesso il considerare che, innanzi addivenire ad una misura così radicale, sarebbe stato d'uopo che fossero deliberate la nuova legge comunale

(1) V. *Atti della Camera*, 10 aprile 1863, p. 4505.

e provinciale, la legge di perequazione delle imposte e quella specialmente sul dazio consumo.

181. Per tutte queste considerazioni, mentre la Camera pronunciò in massima l'abolizione di tale spesa, portandola dal bilancio ordinario allo straordinario, ne autorizzò, per altro provvisoriamente la erogazione col seguente ordine del giorno: « *La Camera, radiando le somme iscritte ai capitoli 11, 12, 13, 14 e 15 del bilancio ordinario* (V. nota a pag. 162) *inserisce le medesime nel bilancio straordinario, approvandole colla riduzione complessiva di lire 100,000 da essere ripartite per decreto reale deliberato in Consiglio dei ministri pei capitoli suindicati.*

Per tal modo venne ancora continuato, in via provvisoria, il concorso e l'ingerenza del governo nella gestione dei teatri summentovati.

Nella tornata del 27 febbrajo 1866 il ministro dell'Interno (Chiaves) presentava un progetto di legge, per cessione ai municipj dell'uso dei teatri demaniali, e per determinare alcuni temperamenti di carattere transitorio riguardo alle sovvenzioni erariali relative ai medesimi. Il rapporto da cui era preceduto cotale progetto riassume lo stato della questione in detta epoca, e sembra quindi prezzo dell'opera darne il tenore.

Signori! — Tra le spese dello Stato che il Parlamento nell'ultima Legislatura riconosceva dovessero cessare, sono quelle pei teatri; le quali non potendosi d'un tratto sopprimere, furono dal bilancio ordinario del Ministero dell'Interno trasportate nello straordinario, per così constatare che avevano perduto il carattere di spese continuative, e che mantenevansi soltanto in via temporanea.

Ciò era una conseguenza delle massime direttive poste per l'amministrazione dello Stato, tenuto di provvedere soltanto agli interessi generali della nazione, lasciando i particolari ai corpi ed alle autorità locali, massime attuate nelle recenti leggi di unificazione amministrativa.

La Commissione della Camera sul Bilancio del Ministero dell'Interno pel 1865 così esprimevasi circa i teatri (pag. 100 e seguenti):

« La Commissione della Camera pei bilanci del 1862-63 dichiarava di » non porre menomamente in dubbio che la spesa dei teatri fosse d'in» teresse municipale; ma prima di cancellarla dal bilancio dello Stato, » opinò che le leggi d'imposta dovessero avere un assetto uniforme in » tutte le provincie del regno. Intanto discutendosi il bilancio del 1863, » la somma inscritta nella parte ordinaria veniva trasferita per delibera» zione della Camera nella parte straordinaria.

» Teatri demaniali sono il Regio e il Carignano di Torino; quelli della

» Scala e della Canobbiana di Milano; del San Carlo e del Fondo in
» Napoli, e l'altro Regio di Parma.
» I contratti d'appalto scadono pel teatro Regio di Torino nel corrente
» anno; pel teatro Carignano e per quelli di Milano e di Parma entro
» il Novembre del 1866; e per quelli di Napoli entro il Carnevale
» del 1866-67.
» Dal teatro Regio si ritraggono lire 750 per corrisposta del corredo
» dei palchetti; lire 14,000 pel fitto del teatro Carignano; lire 1360 dal-
» l'anfiteatro dell'Arena in Milano; lire 7,200 dal teatro del Fondo in Napoli,
» e lire 3020 da un teatro diurno in Firenze; in tutto lire 26,330 in-
» scritte nel bilancio attivo delle finanze.
» Gli altri teatri della Scala e della Canòbbiana in Milano, di San
» Carlo in Napoli, come pure il teatro Regio di Parma, sono ammini-
» strati direttamente dal Ministero dell' Interno.
» Il teatro Regio di Torino non ha direttamente alcuna dote sul bilancio
» dello Stato; ma lo Stato provvede alla spesa di lire 18,030 per l'or-
» chestra e di lire 21,970 per la scuola di ballo, in tutto lire 40,000.
» I teatri della Scala e della Canobbiana in Milano, furono edificati da
» una Società di cittadini che li cedettero al Governo con alcune riserve
» per la proprietà dei palchetti.
» Il Governo (si parla di un Governo antico) si fece promettitore di
» spettacoli, ed a compenso di chi ne pigliava la impresa concedeva il
» privilegio del giuoco pubblico. Tolto codesto privilegio, e fatto esperi-
» mento di un sistema troppo dispendioso, si venne al sistema di una
» dote, la quale d'anno in anno si accrebbe sino a lire 259,259; ma poi
» venne ridotta a lire 230,000 oltre l' affitto per lire 8,927 di un casino
» annesso. La scuola di ballo è tutta a carico del Governo.
» Pei due teatri di San Carlo e del Fondo, il governo borbonico asse-
» gnava una dote di lire 297,500 che si accrebbe nel 1862 a lire 399,400,
» ma un carico maggiore nelle pensioni corrisponde almeno in parte al
» risparmio della spesa.
» Il teatro di Parma ébbe una dote di lire 82,000, che si restrinse a
» lire 62,000. L'orchestra teatrale, che aveva l'obbligo di prestare ser-
» vizio alla Cappella ducale, ora dipende non più dal Ministero dell' In-
» terno, ma da quello della pubblica istruzione.
» La spesa pel mantenimento degli edifizi vuol essere distinta da quella
» delle doti e dell'amministrazione. L'una può e deve rimanere a carico
» dello Stato, finchè il titolo della proprietà non venga trasferito con
» una cessione ai comuni od anche ai privati, presentandosi perciò un
» progetto di legge speciale. Le altre spese non possono e non devono
» rimanere a carico dello Stato nei bilanci futuri per tutte quelle ragioni
» le quali fanno passare tutte le spese d'interessi locali a carico delle
» amministrazioni locali. »

Se devesi ritenere che gli edifizi non si cedono almeno, per ora, a

comuni, la cessione si limita all'uso, cessione alquanto onerosa perchè si risolve nel carico delle dotazioni e del personale degl'impiegati. Il quale onere viene d'assai poco diminuito dal provento che danno alcuni teatri: essendo questo tenuissimo in confronto della spesa, e ritenuto che sia da cedersi ai municipj l'uso anche di quei teatri pei quali non si fa dotazione.

Una delle prime quistioni da risolvere è se queste spese saranno obbligatorie o facoltative pei Comuni.

Perchè una spesa sia obbligatoria deve (in massima generale) essere eguale per tutti i comuni, giusta quanto la Commissione sulla Legge comunale e provinciale dichiarava circa le opere di culto, cioè: « non » comprendere come, trattandosi di spesa obbligatoria, si possa immagi» nare senza ingiustizia un diverso trattamento fra comune e comune. »

Se dunque la spesa di dotazione è facoltativa, il nuovo provvedimento si limita ad esonerare lo Stato di essa spesa e ad abbandonare l'uso dei teatri cedendoli ai municipj, i quali daranno la dote se e come crederanno.

Così pure sarebbero facoltative le spese del personale dei teatri: solamente per esso personale converrebbe disporre siccome recano gli articoli 245, 246, 247, 248 e 249 della Legge comunale e provinciale pel passaggio degl'impiegati dallo Stato alle provincie.

Però pel teatro Regio di Torino merita speciale considerazione l'orchestra. Questa venne formata per un regolamento del Ministero dell'Interno, 12 ottobre 1857. Si fece un vero contratto coi suonatori, fissando stipendj ed obblighi, e convenendo che dopo 18 anni di servizio avrebbero avuta una pensione sull'apposita cassa, mediante ritenuta del 2 1/2 per cento sugli stipendi dei suonatori stessi.

Già parecchi rescissero il rispettivo contratto. Per i rimanenti, o il municipio di Torino rileva il Governo nei contratti, o il Governo è obbligato a mantenerli del proprio, salvo il caso di rescissione da convenirsi mediante equo compenso.

Restano le scuole di ballo in Torino, Milano e Napoli, le quali come accessori dei teatri avrebbero da passare con essi ai municipj, senza però che la spesa relativa fosse obbligatoria, per le ragioni sovra esposte.

Ed ove sembrasse di conservarle a carico dell'Erario, bisognerebbe cederle all'amministrazione dell'Istruzione Pubblica, non avendo l'Interno più motivo per ritenerle sotto la sua dipendenza. Ma la Camera, avendo dichiarato essere suo intendimento che lo Stato si esoneri delle spese dei teatri, nelle quali si comprendono queste delle Scuole di ballo, io non esito a ritenere che pur siano da cedersi ai municipj.

La Commissione nella sovra citata sua relazione accennò alla scadenza degli appalti. In quelle dell'appalto del teatro Regio di Parma è da avvertire non essere alla fine del novembre 1866, ma bensì alla fine del marzo 1867. Nondimeno l'onere delle dotazioni può ritenersi estinto alla fine di quest'anno, perchè rispetto al teatro di Parma la dotazione dello spettacolo nella stagione 1866-67 si fornirà col fondo stanziato nel bi-

lancio 1866 pagandosi quello dello spettacolo di oggi col fondo del 1865, e perchè quanto al San Carlo di Napoli l'ultima rata mensuale scade al 31 dicembre 1866.

Ma io non saprei indurmi a proporre, nè credo vorrebbe il Parlamento consentire, che di un tratto si caricassero i municipj di si grave spesa. Potrebbero allora essere costretti a ricusare di assumere l'uso dei teatri, con danni diversi e che sono da evitare.

La rinomanza dei teatri italiani, l'antica e singolare affezione in cui sono tenuti dalle rispettive popolazioni, i molti che dai teatri campano, raccomandano un temperamento di transizione, il quale a me pare di scorgere conveniente nella determinazione che ponesse nel bilancio dell'Interno per un quadriennio, a cominciare col 1867, una somma di lire 600 mila nel primo anno, e decrescente di lire 150 mila in ognuno dei tre altri.

Il ripartimento della somma nelle singole sovvenzioni credo utile sia fissato fin d'ora e per legge, al fine di rendere noto ai municipj le somme su cui possono contare.

Apprezzabile fra noi, più forse che in altri paesi, è il valore delle considerazioni che si possono fare nell'interesse delle arti esercitate sulle nostre primarie scene, e dell'opinione che vorrebbe l'intervento dello Stato per meglio favorire il progresso delle arti medesime.

Ma ciò condurrebbe ad un sistema quasi opposto a quello indicato dal Parlamento, ed importerebbe la conservazione di spese che le odierne esigenze economiche raccomandano vivamente di cancellare.

Non lascerò di notare che nel teatro della Scala, come nel Regio di Parma, i palchetti sono di privata proprietà, e che i palchettisti della Scala reclamano contro la soppressione della dote, la quale, secondo loro, costituirebbe un obbligo venuto al Regio Governo dall'austriaco, che lo assunse al tempo della costruzione del teatro.

Il sopprimere le doti ai teatri e lo esonerare il Governo da ogni ingerenza circa ai medesimi, essendo disposizioni di ordine governativo sì dal lato dell'economia che da quello dell'amministrazione, non possono fare ostacolo all'emanazione delle medesime privati interessi.

Niun dubbio che ove sussistano diritti saranno rispettati e, dopo apposito e speciale esame, soddisfatti mediante, ove d'uopo, il corrispettivo di adeguati compensi.

Ma occuparsene qui sarebbe intempestivo e fuori di luogo, poichè la quistione non può nel caso risolversi se non per amichevoli trattative o per sentenza dei tribunali competenti.

A me pare evidente che la ricerca dei diritti ed obblighi, la misura degli uni e degli altri, la maniera di soddisfarli, condurrebbero a questioni non solamente ardue ed intricate, ma estranee alla competenza del potere legislativo, e che pure sciolte, lascerebbero sempre aperta l'azione innanzi al potere giudiziario.

Dall'allegato a questa relazione risulta che la spesa totale pei teatri, secondo il bilancio del 1866, è di lire 835,149.74, minoro per lire 87,917.26 di quella che recava il bilancio del 1865. Nei quattro anni venturi, stando l'odierno sistema, sarebbe di L. 3,340,598.96, mentre secondo le proposte che ho l'onore di fare, riescirà di L. 1,680,000.96 comprese le lire 180,000 per mantenimento dei locali.

Conformemente alle idee sovra espresse, ho l'onore di presentarvi, o Signori, un progetto di legge.

PROGETTO DI LEGGE

Art. 1. I carichi dell'Erario nazionale per le dotazioni, il personale, la scuola di ballo, le spese d'uffizio, le spese diverse dei regi teatri, siccome sono inscritti nel bilancio del Ministero dell'Interno pel 1866, cessano alla fine del corrente anno.

Art. 2. A profitto dei teatri medesimi saranno stanziati nei primi quattro futuri bilanci del Ministero dell'Interno delle sovvenzioni secondo la tabella annessa alla presente legge.

Art. 3. Il Governo del Re è autorizzato a cedere l'uso dei regi teatri, con le scuole di ballo che vi sono annesse, ai rispettivi municipj.

Art. 4. Al personale dei teatri e delle scuole di ballo, stipendiato o salariato dall'Erario, sono applicabili le disposizioni degli articoli 245, 246 247, 248 e 249 della Legge comunale e provinciale.

Art. 5. Ai lavori di puro mantenimento e di necessaria conservazione degli edifizj, sarà provveduto secondo le norme vigenti per gli edifizi del Demanio dello Stato.

Art. 6. Pei componenti l'orchestra del teatro Regio di Torino è autorizzato il Governo del Re a rescindere i relativi contratti mediante equo compenso, qualora non sia dai suoi obblighi rilovato dal municipio.

Art. 7. I redditi dei teatri, il cui uso è assunto dai municipj, saranno a profitto dei medesimi dal 1.° gennajo 1867 (1).

TABELLA annessa alla Legge del..... per sovvenzioni ai teatri.

ANNO	SOMMA totale	RIPARTO			
		Torino	Milano	Parma	Napoli
1867	600,000	35,000	215,000	50,000	300,000
1868	450,000	27,000	160,000	38,000	225,000
1869	300,000	17,000	107,000	25,000	150,000
1870	150,000	8,800	53,700	12,500	75,000

(1) V. Atti della Camera dei Deputati, 10 marzo 1866, pag. 923.

Questi erano allora i progetti ministeriali.

Ma nella primavera del 1866, l'effettuato trasporto della capitale dalle rive del Po a quelle dell'Arno, la soppressione delle corporazioni religiose e il riordinamento dell'asse ecclesiastico, le strade e ferrovie, l'istruzione pubblica, e altri grandi lavori legislativi, infine le incalzanti voci di guerra e l'urgenza dei provvedimenti finanziarj e militari per la difesa dello Stato e la sicurezza interna assorbirono l'opera del governo, e la causa dei teatri restava ancora indecisa.

La questione venne ripresa nella tornata del 17 giugno 1867 discutendosi il bilancio pel Ministero dell'Interno, riguardo al quale nella materia dei teatri la Commissione propose che per lo avvenire avesse a sopprimersi ogni spesa governativa. Invano il ministro perorò la necessità di un temperamento transitorio, fra il sistema precedente e quello della abolizione assoluta di ogni sovvenzione teatrale, proponendo una moderata cifra in via provvisoria per la dotazione del *San Carlo* di Napoli, della *Scala* di Milano e di quello di Parma: invano gli onorevoli San Donato, Mancini, Macchi ed altri propugnarono la causa delle arti belle e del primato italiano nelle medesime: le considerazioni economiche e finanziarie svolte tenacemente dall'onorevole Mellana guadagnarono il voto della maggioranza, e la Camera cancellò dal bilancio la sovvenzione ai teatri.

La disputa, per verità, era gravissima. Da una parte allegavasi che le dotazioni per pubblici spettacoli sono istituzioni dei governi assoluti, i quali, poco curando l'aggravio e gli stenti che accompagnano le imposte, favoriscono i divertimenti, secondo il motto di Cesare *panem et circenses*, anche come mezzo politico d'ordine e di soggezione: che un governo costituzionale e basato a principj di libertà ed eguaglianza non può erogare a beneficio della classe agiata il denaro del contado e della capanna, che viene contribuito solo a soddisfare gli interessi generali della nazione: che tanto più conveniva distruggere questi sussidj, dacchè risolvevansi in ispeciali monopolj largiti a poche città e non a tutti i comuni dello Stato: che trattandosi di interessi esclusivamente municipali, conveniva lasciare alle locali amministrazioni il cómpito di provvedere e sovvenire allo svolgimento di essi secondo le rispettive esigenze, i bisogni, i mezzi, i gusti delle popolazioni: che sotto l'incubo del problema finanziario e mentre si tratta di tassare il pane dell'operajo, sarebbe sconveniente lo stornare ogni anno dall'Erario nazionale un milione a beneficio di qualche città e di alcune migliaja di cittadini: che, infine l'arte vive di libertà e non saranno i privilegi e le sovvenzioni

governative quelle che daranno maggior eccitamento e lustro alle arti italiane. D'altra parte sorgeva imperioso l'interesse dell'arte e della educazione civile: nè solo il materiale vantaggio o la vita della Scala e del San Carlo erano in giuoco, ma altresì il primato musicale, gloriosa tradizione d'Italia, che va indubbiamente annesso al massimo decoro di quelle scene, alle ottime scuole di canto, di ballo e di scenografia (1) che vi sono unite: aggiungansi ancora le migliaja di famiglie che da quegli esercizj traggono onesto sostentamento, e le moltiformi e svariate industrie (sartorie, attrezzerie, confezioni di scene, calcografie musicali, giornali artistici, agenzie teatrali, ecc. ecc.), che da questi grandiosi spettacoli ricevono moto ed incremento: doveasi riflettere pur anco che da questi teatri sorsero i nomi immortali di Rossini, Donizzetti, Bellini, Mercadante, Verdi e di molti altri, i quali non solo diedero splendore a Milano ed a Napoli, ma coll'opere del loro genio stamparono pagine eterne nell'istoria della nazione, e giovarono alla civiltà, alla gentilezza dei costumi per cui va essa superba tra le nazioni d'Europa. Non è dunque un interesse meramente municipale che qui si discute, ma un interesse generale, dell'intera Italia; non è questione di divertimento dell'una o dell'altra classe di cittadini, ma di educazione e coltura e dignità nazionale: e come nessuno penserebbe a distruggere i grandi istituti, le scuole e collezioni di belle arti, i musei, che esistono e si mantengono a spese dello Stato, così ovvio sembrava che anche a codesti tempi famosi dell'arte melodrammatica non dovesse il pubblico Erario rifiutare il proprio incoraggiamento. E non è vero neppure che questi spettacoli siano dati a vantaggio del ricco ed a spese del povero; come ben disse l'onorevole Macchi, la verità è precisamente al contrario: imperocchè i teatri porgono ai ricchi occasione di spendere, e migliaja di famiglie povere ci vivono intorno. Si potrebbe anche osservare che non è solo dal lato artistico che all'Italia proviene decoro e vantaggio dallo svolgimento dell'arte teatrale, ma vi è pure in sommo grado il vantaggio economico e materiale: imperocchè la tradizionale splendidezza e perfetta esecuzione che i grandi spettacoli musicali e coreografici ricevettero sempre sulle nostre massime scene, hanno aperto all'artista italiano una carriera brillante e lucrosa, nella quale egli va d'ordinario preferito agli artisti delle altre nazioni, sicchè

(1) Sono ben noti i lavori ed insegnamenti del Perego, del Landriani, del Sanquirico, del Fontana, del Perroni nella pittura decorativa e prospettica, che diedero splendidi saggi sulle scene milanesi, dello Zuccarelli a Torino, e di molti altri; mentre i loro allievi illustrarono, non senza profitto quest'arte in Inghilterra, in Russia e in America.

dopo avere percorso con lusinghieri successi i teatri dei due mondi, ritorna in patria a godervi considerevoli fortune.

Si agginnga ancora che, per l'istessa cagione sopra enunciata, non solo dall'Europa, ma persino dall'America e da tutti i centri teatrali del mondo, gli impresarj e gli agenti incaricati della formazione di compagnie per grandi spettacoli d'opera e ballo, traggono in Italia e specialmente a Milano (che divenne oggimai il principale ritrovo del mondo artistico-teatrale), a Napoli, Firenze, e Bologna, per raccogliervi notizie e nomi, stipulare contratti e scritture di artisti, maestri, spartiti, vestiarj e quant'altro occorre allo scopo: e da tutto ciò, insieme alla ricchezza locale, viene a sorgere l'ente imponibile, il grande commercio artistico teatrale, su cni l'inesorabile sguardo del finanziere può ritrovare non indifferenti cespiti di gravezze (1).

Ad onta di tutte queste considerazioni, che non ponno essere sfuggite ai rappresentanti del paese, vinse la invadente preoccupazione finanziaria, vinse il principio delle *economie fino all'osso:* e d'altra parte la Camera non poteva dimenticare le discussioni e deliberazioni

(1) L'importanza del commercio teatrale non è forse abbastanza nota ed apprezzata, sicchè crediamo possano riuscire di qualche vantaggio le seguenti notizie.

È in Italia che si formano gli spettacoli d'opera per tutto il mondo civilizzato, è in Italia ove si esercita più che in qualunqne altra nazione il commercio artistico teatrale. Questo commercio ha la sua principale sede in Milano, appnnto perchè il teatro della Scala fu sempre il primo d'Italia e per conseguenza il primo del mondo.

Le cifre sono il più eloquente argomento che si può addurre a prova delle asserzioni. Le sole prime parti degli artisti di canto ammontano a circa 1500; si può calcolare che essi guadagnano in media un minimo di 1200 franchi al mese per ciascuno, il che dà una cifra di 21,600,000 all'anno.

Di qnesti artisti tre quarti sono italiani che utilizzano i loro talenti all'estero e che ne riportano poi i frutti in patria, aumentando così la ricchezza nazionale.

A questi 1500 primarj artisti si devono aggiungere le parti secondarie, i maestri, compositori e direttori, professori d'orchestra, i coristi, i pittori, ecc., che anche all'estero sono in gran parte italiani, ed in nnmero assai superiore alle prime parti, i quali importano i loro risparmi, crescendo così anch'essi il capitale della nazione.

Inoltre abbiamo buona parte del personale di ballo che da qualche anno ha passato esso pure i confini. A Londra, a Parigi, a New-York, a Lisbona, a Madrid, a Pietroburgo, a Berlino, in tutte le grandi capitali si contano moltissimi italiani fra le prime e seconde parti di ballo.

A questa fonte di ricchezza si deve aggiungere l'esportazione di oggetti; cioè spartiti, vestiario, attrezzi, scene, ecc.

I più grandi editori di musica del mondo sono in Italia e per la ragione sopra accennata le due principali case editrici sono a Milano, cioè, Ricordi e Lucca, case che impiegano centinaja di operai ed alla cni esistenza è attaccata quella di centinaja di famiglie.

In Italia vi sono magazzeni grandissimi di vestiario teatrale per il servizio de' primarj teatri, che mandano continuamente all'estero vestiario manufatto, e che essi pure danno lavoro e pane a centinaja di famiglie.

In conseguenza di questa esportazione di vestiario abbiamo molte fabbriche di stoffe speciali ad uso di teatro, di adornamenti, fabbriche, le quali, tolta la fonte principale del consumo, dovrebbero chiudersi mettendo sul lastrico moltissimi individui. — G. Lampugnani, *Il Parlamento italiano e la dote dei rr. teatri*, Milano, 1867.

precedenti, nelle quali la maggioranza si era dichiarata in massima per l'abolizione di ogni specie d'assegno a favore dei teatri, che venne definitivamente approvata nella sessione del 17 giugno 1867.

182. Ma questa deliberazione del potere esecutivo, che aveva eliminato dal bilancio dell'interno le somme che vi si stanziavano per i pubblici spettacoli da darsi nei teatri demaniali, diede origine ad una importante contestazione. Il governo si trovò nella impossibilità di continuare ai regi teatri della Scala e della Canobbiana in Milano l'assegno annuo, che negli ultimi tempi del regime austriaco era di *L. 300,000 e sotto l'attuale era stato ridotto a it.L. 230,000, oltre il mantenimento della scuola da ballo per circa L. 44,000; nè poteva per gli anni successivi provvedere all'esercizio dei detti due teatri giusta la pratica in corso, in quanto che i redditi disponibili non erano sufficienti per dare spettacoli adeguati alla rinomanza ormai stabilita di quelle scene. Perciò vari proprietari di palchi dei detti teatri, ritenendo avere un diritto acquisito verso il governo agli spettacoli che esso da tanto tempo apprestava ad esclusiva sua cura ed a sue principali spese, e ritenendo inoltre che il governo colla soppressione del sussidio fino allora corrisposto, e col non avvisare altrimenti agli spettacoli consueti, avesse disconosciuto formali impegni con essi contrattualmente assunti, divisarono di costituirsi in consorzio, nominando all'uopo una commissione esecutiva con incarico di trattare per un amichevole componimento della vertenza, ed anche di procedere giudizialmente per costringere il governo all'esecuzione delle sopracennate sue obbligazioni. Ma ogni pratica ed istanza all'uopo esperita cadde a vuoto; per la qual cosa i palchettisti nel novembre 1867 spiegarono la loro azione avanti i tribunali in confronto dei due ministeri delle finanze e degli interni, nonchè dei membri componenti la commissione governativa teatrale in Milano, ed a completare il giudizio furono pure chiamati in causa, quali convenuti, tutti gli altri palchettisti che non aveano preso parte a formare il consorzio.

Il tribunale nella sua dotta ed elaboratissima sentenza (1), analizzando accuratamente le stipulazioni e gli atti correspettivi delle parti, — le considerevoli spese sostenute dai nobili milanesi per la costruzione di quei teatri e per l'acquisto dei palchi in vista della concessione e promessa sovrana di provvedere ulteriormente e *per ogni tempo* alle cose teatrali coll'inevitabile incremento dovuto all'ampliata magnificenza degli edifici, — la diuturna *osservanza* per parte

(1) V. *Monitore dei Tribunali*, di Milano, 1868, n. 37, p. 876, e n. 38, p. 900 e seg.

della pubblica amministrazione, la quale appo i diversi governi che si succedettero provvide sempre con adeguate dotazioni al decoroso esercizio dei detti teatri; — non fece luogo alle eccezioni del governo, che, in ultima analisi, voleva ridurre le stipulazioni surriferite e le passate sue prestazioni ad atti meramente facoltativi e volontarj, i quali per ciò solo si avessero a ritenere in ogni tempo revocabili; ed omettendo di giudicare sulle conclusioni degli attori che riflettevano i diritti di proprietà della massima parte degli edifici e palchi costituenti i detti teatri, in quanto ciò non era contestato e sembrava abbastanza stabilito nelle tavole istrumentali, dichiarò:

« *Incombere al R. Governo, in attinenza alla prerogativa assunta in via contrattuale ed in perpetuo coll'atto* 3 *agosto* 1778 *rogato Negri, e successivamente conservata e nel fatto osservata, dell'appalto dei pubblici spettacoli nei regi teatri della Scala e della Canobbiana di Milano, l'obbligo in ogni futuro tempo di mantenere aperti ed in attività di esercizio gli stessi due teatri coi consueti spettacoli d'opera e ballo, feste e commedie nelle stagioni di carnevale-quaresima e primavera ed autunno, e nei modi, forme, termini, discipline, e col personale, annessi e connessi corrispondenti al rango e rinomanza dei teatri medesimi, secondo la pratica, coll'incremento motivato dall'uso dei tempi e progresso delle arti, seguita dall'epoca della suddetta convenzione fino alle innovazioni che motivarono l'attuale pendenza, e dovere in conseguenza il Governo stesso, stante l'impossibilità pienamente constatata d'adempiere a quanto sopra coi soli proventi diretti di quei teatri e del loro esercizio, sottostare a quelle maggiori spese, il cui bisogno è dimostrato dall'esperienza degli anni antecedenti e dalle risultanze degli anteriori e recenti appalti; da essere intanto le spese stesse, nel caso di continuato volontario inadempimento di quanto sovra e mancanza di accordo fra le parti, determinate giudizialmente per via di periti, o come meglio a cura ed istanza della parte più diligente; rimesse le parti in causa a provvedersi separatamente ed in apposita sede di giudizio sulle ragioni d'indennità espresse nelle conclusioni degli attori.* »

Ma sventuratamente un giudizio affatto contrario pronunciò la Corte d'Appello. E trattandosi di questione che ci sembra presentare uno speciale interesse, crediamo far cosa grata ai lettori riportando un po' dettagliatamente la genesi di essa; tanto più che questa si risolve nella storia del massimo teatro lirico italiano (1).

(1) Togliamo per estratto le seguenti notizie dalla esposizione di fatto riferita nella stessa sentenza della Corte d'Appello.

Correndo l'anno 1598, erigevasi nel palazzo ducale di Milano, ora Corte reale, un teatro a tutte spese del Governo, il quale investì il Collegio delle Vergini spagnuole (le cui rendite consistevano per la maggior parte in fondi della Camera) dello speciale privilegio di far suoi anche i proventi derivati dal detto teatro, al quale effetto era autorizzato a concedere, contro determinati compensi speciali, licenze per l'uso dei pubblici giuochi, e per l'esercizio di pubblici spettacoli e divertimenti tanto in quel teatro che in altri luoghi della città, ciò che costituiva una privativa dello Stato, una vera regalia.

È degno di nota in proposito l'istromento a rogito Crodario 24 febbrajo 1665, col quale l'amministrazione di quel Collegio investiva a titolo di locazione per anni tre e contro un determinato corrispettivo certo Antonio Lonati — *nominative de jure et facultate comediarum, et ut vulgo dicitur palchetti*, sedie e scagni per le commedie, e di far venire a suo beneplacito comici nella città di Milano, ecc., tenere lotti grandi e piccoli d'argento ed altro e giuochi di ventura; — nel quale istrumento si legge fra i vari patti anche quello, che si abbia a far ristauro a Lonati di ogni danno, nel caso che non si potesse mantenere il lotto d'argento sopra specificato.

Nell'anno 1708, quel teatro venne distrutto dal fuoco, ed i nobili di Milano ottennero nell'anno 1717 dall'imperatore Carlo VI di riedificarlo, come in fatto lo riedificarono a loro spese, tassandosi ciascuno per il rispettivo palchetto da acquistarsi nel medesimo.

Come risulta dal dispaccio 9 aprile di quell'anno, Carlo VI accettava l'offerta della nobiltà di Milano, e dal canto suo le prometteva che in ogni tempo il teatro sarebbe stato conservato all'uso cui era destinato, e dichiarava essere sua reale volontà che dei redditi del medesimo continuasse a fruire il Collegio delle Vergini spagnuole.

Nell'anno 1755, come emerge dall'istrumento Tentorio 27 febbrajo 1756, il Governo avocò a sè la regalia dell'esercizio dei pubblici spettacoli e dei giuochi, e passò ad appaltare l'esercizio del ducale teatro a Gaetano Crivelli per anni 18, verso il corrispettivo di imperiali L. 24,000 all'anno, e contro la sovvenzione di fiorini 100,000 che occorrevano per la riparazione delle piazze forti dello Stato. Si legge nel capitolato d'appalto, stato approvato da S. M. Maria Teresa, con dispaccio 17 novembre 1755, che le prime parti *dovevano essere tali da poter meritare il pubblico aggradimento e che avessero già esercitato nello stesso teatro di Milano, od in quelli di Napoli, Venezia, Torino e Reggio;* ed inoltre che, siccome il contratto era stato concordato presupposta la permissione non solo dei giuochi nel teatro, senza dei quali non era possibile coprire le spese delle opere, ma anche delle feste da ballo e delle maschere, così *qualora per qualsiasi anche pubblico motivo venissero sospesi i giuochi o proibite le maschere, l'appaltatore sarebbe stato reintegrato di ogni danno.*

Nell'anno 1773, come si ha dall'istrumento 3 ottobre rogato Negri, la

Camera appaltava a Felice Stagnoli, cui successe in seguito un'associazione di nobili milanesi, il ducale teatro per anni dodici, col diritto all'esercizio dei giuochi di azzardo da persone nobili nel ridotto nobile, e da persone civili nel mercantile, senza che non avrebbe potuto essere obbligato a continuare nell'appalto, riservata però la licenza dei giuochi al solo governo, e con patto che in compenso di tutti i profitti accordati nel contratto dovesse l'appaltatore dare nella stagione di carnevale due opere serie e balli, scegliendo per le prime parti attori che si fossero già distinti nei primari teatri di Vienna e d'Italia, non che dodici feste da ballo, e nelle altre stagioni delle opere buffe, e delle commedie italiane o francesi, salvo ogni diritto a compenso nel caso per fatto di principi o per qualsiasi altro infortunio fossero impedite le rappresentazioni per oltre tre giorni.

Due anni dopo il contratto dell'appalto Stagnoli, e precisamente nel 25 febbrajo 1776, il teatro ducale veniva una seconda volta consunto dalle fiamme.

In seguito a tale evento e sopra replicate rappresentanze dell'arciduca Ferdinando in allora governatore della Lombardia, l'imperatrice Maria Teresa, coi dispacci 18 marzo e 15 aprile 1776, riconosceva la convenienza che venisse eretto un altro teatro, e dichiarava di acconsentire che venisse all'uopo assegnato gratuitamente un luogo più opportuno, e che ne venissero dalla R. Camera costrutti i muri di cinta ed il tetto, come pure i comodi per il ridotto, pasticceria, bottiglieria ed altri che già servivano al teatro distrutto, accettando l'offerta di 24,000 gigliati fatta dei palchettisti del vecchio teatro, i quali avrebbero servito per la detta nuova costruzione, ben inteso che tutto il resto dovesse stare a carico dei detti palchettisti.

Ma appena ottenuta questa concessione, i proprietari dei palchi mutarono di avviso, e presentarono al Governo nel 27 aprile 1776 un grandioso progetto di contratto consistente nella costruzione di due nuovi teatri, l'uno grande che è l'attuale della *Scala*, e l'altro piccolo, che è quello della Canobbiana. Tale progetto ebbe da Maria Teresa l'approvazione coi reali dispacci 19 maggio e 15 luglio 1776, che autorizzarono la costruzione dei detti due teatri a tutto carico dei proprietari palchettisti del vecchio teatro; al quale effetto concedeva facoltà all'asse *ex* gesuitico di vendere ed al Corpo dei detti proprietari di comperare pel prezzo già stabilito di L. 120,000 il sito *della Scala* per fabbricare il Teatro Grande coi suoi annessi, corrispondenti al disegno dell'architetto Piermarini, e permetteva inoltre al corpo medesimo di prevalersi per la costruzione del teatro piccolo del sito fra la contrada Larga e quella delle Ore, occupato in allora dalla scuola Canobbiana e da altri luoghi della Regia Camera.

E nel dispaccio 15 luglio dichiarava di accordare gratuitamente al detto corpo il fondo della Canobbiana assieme ai suoi fabbricati e mate-

riali di ragione della Camera, e l'acquisto a carico di questa dei caseggiati attigui di ragione privata perchè colla loro demolizione il teatro avesse a riescire sufficientemente capace dietro il piano dello stesso architetto Piermarini. Concedeva, inoltre, la esenzione dalle regie e civiche tasse di dazio per i materiali nuovi occorrenti alla fabbrica dei due teatri.

Ma nel dar mano ai lavori per la costruzione del piccolo teatro si rilevò la impossibilità di procurare in questo a tutti i palchettisti del teatro grande il corrispondente numero di palchetti senza un aumento sul già fissato numero dei medesimi, e senza l'assegno di un'area maggiore.

Vennero quindi fatte istanze dal corpo dei palchettisti al governatore perchè fosse accordata la consegna di un più ampio spazio corrispondente all'emerso bisogno, ed in pari tempo domandò lo stesso corpo a vantaggio dei palchettisti l'abbono di L. 19,600, ch'essi avrebbero dovuto sborsare per l'acquisto di tre palchetti dalla R. Camera, atteso il progettato aumento dei palchetti. Le quali istanze del 23 giugno e 7 luglio 1777, furono accolte da S. M.; e nel relativo dispaccio del Ministro plenipotenziario conte di Firmian, 24 agosto dello stesso anno, si legge che era data facoltà all'arciduca governatore di fare a carico della R. Camera il domandato acquisto di maggior numero di case allo scopo di avere disponibile un'area sufficientemente estesa su cui fabbricare un più vasto teatro, e che si cedevano gratuitamente i palchetti sovraccennati mettendoli a piena e libera disposizione e pertinenza del corpo dei palchettisti.

Tolte così di mezzo tutte le difficoltà, la costruzione dei due teatri procedette per modo che nel giorno 3 agosto 1778 si fece la solenne apertura del teatro alla Scala, e l'altro venne compito non molto tempo dopo, col dispendio a carico del corpo dei palchettisti in compenso di un milione e quattrocento mila lire circa, come dalla relazione 17 febbrajo 1791 dei delegati del detto corpo.

Nello stesso giorno 3 agosto 1778 fra il Governo e la Delegazione del corpo dei palchettisti, debitamente autorizzata, si procedette alla celebrazione dell'istrumento, che valesse a far prova dei reciproci diritti delle parti, ed anche del pagamento nello stesso giorno effettuato delle L. 120,000 per l'acquisto del fondo detto della Scala, nel quale istrumento a rogito Negri, contenente tanto il progotto primitivo, quanto gli atti comprovanti le modificazioni portate in seguito al medesimo, si leggono i seguenti patti:

1. Che accadendo un incendio od altro infortunio, per cui rovinassero i detti due teatri, o altro di essi, debba essere a carico tanto del corpo dei palchettisti per i singoli palchi e rispettivi camerini quanto della Regia Camera, di cui si intende essere tutto il rimanente (fuorchè il fondo dei due teatri venduto al corpo dei palchettisti per quanto al grande e per il piccolo conceduto gratuitamente in compenso delle opere fatte dai palchettisti), debba essere, dicesi, a rispettivo carico come sopra di rifabbricare nei medesimi siti e non altrove sotto qualunque pretesto i detti teatri o teatro rispettivamente;

2. Che tutte le spese delle fabbriche dei due teatri siano a carico del detto Corpo dei palchetti, senza che la Camera sia tenuta ad alcun benchè menomo concorso a norma del dispaccio reale 15 luglio 1776, e relativo progetto;

3. Che sarà tenuto il corpo dei palchettisti alla intiera manutenzione dei detti due teatri per anni 23;

4. Che, terminati i detti 23 anni, sarebbe cessato nel corpo dei palchettisti il peso della completa manutenzione per passare alla R. Camera, ad eccezione dei palchi e dei camerini, che restavano a carico dei singoli proprietari;

5. Che correlativamente a questa rispettiva ragione di dominio era a farsi il riparto dei pubblici carichi;

6. Che sarà della sola R. Camera la piena facoltà e libero diritto di appaltare l'esercizio delle pubbliche rappresentazioni in entrambi i due teatri sotto quei capitoli che stimerà Essa di convenire coi futuri appaltatori, dai quali però non venga fatto alcun pregiudizio alle ragioni dei palchettisti procedenti dal presente contratto;

7. Che tutte le rappresentazioni serie da farsi in tempo di carnovale dovranno eseguirsi soltanto nel teatro grande;

8. Che il canone nella qualità rispettivamente in addietro pagata dai palchettisti e che dovranno rispettivamente pagare giusta il praticato in addietro, la quinta fila dei palchetti, ed il loggione del Teatro grande, la quarta fila ed il loggione del teatro piccolo, tutti i proventi di pasticceria, bottiglieria, tutte le botteghe, ed ogni altro e qualunque prodotto vi potrà essere in conformità del vegliante contratto colla nobile associazione dei teatrali spettacoli (appalto Stagnoli) saranno della R. Camera, e formeranno la dote di ambedue i teatri, e ciò oltre la privativa dei giuochi, che vi si intenderà annessa, *salvo il caso di una generale proibizione.*

9. Che tutti i palchi della I.ª, II.ª e III.ª fila del teatro piccolo, la quarta fila del teatro grande ed anche i due della terza fila di questo, accresciuti al di più di quelli che erano nel teatro incendiato sarebbero in proprietà dei palchettisti o di chi li avesse acquistati, senza che mai potessero essere obbligati al pagamento di alcun benchè menomo canone in qualunque futuro tempo.

Tutti questi patti e condizioni che erano stati posti a corrispettivo della vendita del sito della Scala e di tutte le altre concessioni sopraccennate contro il pagamento delle L. 120,000, e per le spese incontrate dai palchettisti per gli annessi e connessi in ambedue i detti teatri, il tutto a norma del progetto e del dispaccio 15 luglio 1776, corrispondono in sostanza ai capitoli del progetto, e solo occorre di far osservare che, mentre al cap. 8 del progetto, dicevasi che sarebbero stati conservati in ogni tempo i due teatri nelle stesse prerogative, tanto riguardo ai giuochi che ad ogni altro oggetto, delle quali era stato in possesso fino allora il

teatro vecchio, e nel cap. 11 che la prerogativa di appaltare le sceniche rappresentazioni sarebbe continuata nella R. Camera in ogni tempo, nell'istromento il cap. 8 venne come sopra redatto e modificato, aggiunte le parole *salvo il caso d' una generale proibizione*: e l'articolo medesimo venne trasfuso nel 6.° sostituendo alle parole — *la prerogativa di appaltare continuerà* — le parole — *sarà della sola Camera la piena facoltà e libero diritto di appaltare*, ecc.;

Il provento de' giuochi d'azzardo continuò a far parte della dote dei due teatri sino all'anno 1788, epoca in cui colla grida 6 novembre fu ordinato che col giorno 26 dell'inallora prossimo dicembre dovesse cessare tanto nei teatri di Milano, quanto in tutti gli altri teatri dello Stato, la riserva e il privilegio accordati a favore di tali pubblici luoghi dall' editto 17 gennajo 1786 di tenere giuochi d'azzardo.

Pretende la Corte che dal rapporto a S. M. in data 2 settembre 1788, firmato Kaunitz, e dal decreto del Consiglio governativo diretto alla Camera dei conti in data del 7 successivo ottobre, risultassero fatti dei reclami dai palchettisti [1], prima ancora della pubblicazione di detta grida, per ottenere una indennità e che avendo essi portato tali reclami al trono l'imperatore Giuseppe II abbia dichiarato « non competere ai proprietari dei palchi in detti teatri alcun compenso del pregiudizio che potessero soffrire andando a cessare i giuochi — non dovere la Camera entrare nè avere interesse negli spettacoli di Milano ed altri teatri — doversi nominare una Commissione per regolare le spese dei teatri sul prezzo sicuro dei loro introiti qualora non si fossero trovati appaltatori. »

Ciò che emerge dal succitato decreto 7 ottobre, e più precisamente dall' estratto del rogito Negri 30 marzo 1791, si è che l'appalto Stagnoli venne prorogato al marchese Calderari per un anno, e cioè fino al 1789, senza verun aggravio e peso a carico del R. erario, e senza compenso ai palchettisti, come emerge dalla scrittura di contratto 31 luglio 1789, che i RR. teatri furono successivamente appaltati per anni nove a certo Gaetano Maldonati con tutti gli obblighi e diritti apparenti dal rogito relativo, esclusi tutti i giuochi proibiti dalle sovrane risoluzioni.

Avvenuto in seguito in queste provincie il noto mutamento politico, l'appalto di questi teatri venne sotto la repubblica Cisalpina mediante istromento 27 vendemmiale, anno VII (18 ott. 1798), rogato Lonati, concesso a Benedetto Ricci e Battista Gherardi, colla solita dotazione, esclusi i giuochi d'azzardo e le lotterie e coll' obbligo di dare alla Scala tre opere serie e quattro giocose, due almeno delle quali nuove, e dei balli, scritturando all' uopo dei primari soggetti, e così nella Canobbiana tre opere in musica, coll' obbligo di tenere aperti detti teatri per tutto l'anno, meno l'autunno, e ciò per anni nove continui, e con patto che, qualora

(1) Ciò è inesatto: i palchettisti non fecero mai alcun reclamo in proposito: il rapporto e decreto citati si riferiscono a proposte fatte *da un appaltatore*, che vennero dal Governo respinte. nè dell' uno nè dell' altro non ebbero mai i palchettisti ufficiale partecipazione.

gli appaltatori avessero ottenuto licenza di nuovamente introdurre nei teatri i giuochi d'azzardo, dovessero pagare alla nazione un particolare corrispettivo da determinarsi.

Una tale licenza venne poi in fatto concessa con favore di esclusiva in Milano per i detti due teatri con atto 26 febbrajo 1802, anno primo della repubblica italiana, col quale in corrispettivo dell'esercizio privativo dei giuochi d'azzardo, gli appaltatori Ricci e Gerardi si obbligarono pagare al Governo L. 75,000 per quell'anno e L. 100,000 per ciascuno degli anni successivi fino al termine del loro appalto.

Dall'anno 1802 fino al 1815 i giuochi d'azzardo continuarono ad essere permessi, e come si rileva dal contratto d'appalto 28 ottobre 1811 rogato Lonati, il nuovo appaltatore Francesco Benedetto Ricci, in corrispettivo dell'appalto dei due teatri suddetti, e di quello nuovo di Monza, non che dell'esercizio dei giuochi, ristretti ai ridotti della Scala e della Canobbiana, si obbligava di pagare al Governo L. 150,000, oltre l'impegno da lui assunto di dare grandiosi spettacoli, e di istituire un'Accademia di ballo.

Caduto il primo regno d'Italia, la reggenza cesarea con avviso 2 maggio 1815 notificava al pubblico di volere appaltare per anni tre gli spettacoli nei teatri della Scala e Canobbiana coll'esclusione dei giuochi e di qualsiasi assegno per parte del Governo; ma attesa la mancanza di oblatori, e ritenuta la impossibilità di conciliare un appalto senza supplire al mancato provento dei giuochi, dietro rappresentanza del Governo, l'imperatore Francesco I, allora regnante, ebbe a stanziare un sussidio annuo di L. 200,000 a carico erariale, mercè il quale sussidio si potè procedere all'appalto.

Venuto l'anno 1819, ed essendo prossima la scadenza dell'appalto, sopra nuova rappresentanza del Governo 21 agosto 1818, n. 20371, in cui si dimostrava la convenienza di tenere aperti i detti due teatri, lo stesso imperatore Francesco I, con risoluzione 23 maggio 1819, dichiarava che, avuto riguardo alle cose esposte, assegnava alla nuova impresa per un altro triennio il sussidio di L. 200,000 all'anno, le quali sarebbero state poste a carico delle provincie lombarde.

Ma aperta l'asta non si presentarono aspiranti, per cui il Governo locale credette coi suoi dispacci 1 e 6 febbrajo 1820, d'invitare la Direzione dei RR. teatri a convocare i palchettisti onde avvisassero all'amministrazione dei detti teatri ed affinchè, tenuto calcolo del sussidio accordato da S. M., quei due principali teatri della città di Milano non rimanessero chiusi con detrimento degli interessi privati d'ogni proprietario di palchi, ed a danno del lustro e decoro della capitale lombarda.

Quale sia stato l'esito di tale convocazione (benchè la Corte dica non apparire dagli atti) risulta da un rapporto del Consulente fiscale Bar. Fortis in data 3 marzo 1820: i palchettisti, declinando l'obbligo di qualsiasi competenza passiva, si rifiutarono perfino di interloquire. In fatto, però, la gestione dei teatri continuò nella pubblica Amministrazione e furono

sempre mantenuti ed anzi accresciuti gli stipendi governativi dietro sovrane risoluzioni, ed anche durante il governo militare del dominio tedesco.

Successo all'austriaco il Governo nazionale, fu continuato l'assegno annuale a carico erariale tanto per gli spettacoli quanto per la scuola di ballo nella misura che si è già superiormente enunciata, fino a tanto che ne venne operata in bilancio l'eliminazione.

Da questa eliminazione, come sopra accennavasi, ebbe origine la causa mossa al Governo dai palchettisti, i quali ritengono incomba al medesimo l'obbligo giuridico di continuare esso pure l'annua sovvenzione pel mantenimento degli spettacoli.

La Corte d'appello in Milano, con sentenza 12 ag. 1870 (1), riformava il giudicato della prima istanza, non avendo ritenuto obbligatorio e perpetuo nello Stato lo appaltare le sceniche rappresentazioni ed il carico di provvedere alle sovvenzioni necessarie per gli spettacoli a darsi nei due teatri, ma bensì esser questo soltanto un diritto, una facoltà a cui gli era libero di rinunciare, e credette, invece, che il Governo già prestasse il corrispettivo per sua parte convenuto nel contratto mediante la cessione delle aree e di alcuni palchi, e che ogni altro onere od impegno, quantunque lungamente osservato e mantenuto, debba ritenersi meramente precario e facoltativo, e quindi largiti soltanto a titolo di liberalità i sussidj che per sì lungo lasso di tempo sborsò il Governo per la manutenzione degli spettacoli nei due teatri.

Ma i palchettisti, gravati da tale giudizio, invocarono l'oracolo della Cassazione: e in tale stato di cose, mentre la questione è rimessa alla suprema voce di quell'imparziale Senato, sembrerebbe estemporanea l'analisi critica della controversia e della denunciata sentenza. Ci limiteremo, pertanto, a riferirne i motivi, permettendoci solo qualche nota dove l'evidenza dei fatti e delle ragioni ci sembra prestarne occasione.

» In diritto: Col progetto 27 aprile 1776, e colle successive trattative furono poste le basi d'un futuro contratto fra i palchettisti del teatro distrutto e la R. Camera per la costruzione di due nuovi teatri della Scala e della Canobbiana; e col rogito Negri 3 agosto 1778 venne un tale progetto mandato ad effetto colla stipulazione di convenzioni che crearono in modo solenne ed irretrattabile, e più di quanto non importasse il precedente stato di cose, la posizione giuridica delle parti contraenti.

» Gli è quindi da questo contratto che devono desumersi le norme regolatrici dei reciproci diritti ed obblighi degli attuali contendenti, i quali

(1) *Monitore dei Tribunali*, di Milano, 1870, pag. 870 e seguenti.

infatti a sostegno delle rispettive ragioni e pretese ebbero appunto ricorso al contratto medesimo. Nè sarebbe lecito abbandonarsi a presunzioni e congetture per indagare lo spirito e per spiegare la volontà delle parti, se non in quanto le diverse pattuizioni consegnate nel rog. 3 ag. 1778 non si presentassero abbastanza chiare e precise, e lasciassero luogo a tali dubbiezze da rendere indispensabili così fatte indagini — avvegnachè ***in certis non est conjecturæ locus, et in casu claro interpretatio est enim calumniosa.***

» Epperò esaminato attentamente il rogito in discorso la Corte ebbe a persuadersi, che a torto e fuor di ragione si fece appello dai palchettisti, e con essi dalla prima istanza, ai vetusti documenti d'appalto del teatro ducale nei rogiti Crodario, Tentorio e Negri rispettivamente degli anni 1665, 1755 e 1773, in favore Lonati, Crivelli e Stagnoli, ed alla pratica invalsa di concedere agli appaltatori la privativa dei giuochi d'azzardo, per dedurne la conseguenza, non tanto che il governo debba essere un appaltante dei pubblici spettacoli dei due teatri della Scala e della Canobbiana in ogni futuro tempo e quindi alla perpetuità, quanto che lo Stato, sia in riguardo alla condizione delle cose esistenti prima dell'anno 1776, sia in riguardo ai fatti invalsi posteriormente e sino ai nostri giorni, debba essere tenuto a fornire i mezzi necessari per l'esercizio dei detti due teatri, stante la verificatasi insufficienza della stabilita dotazione, causata dall'abolizione dei giuochi d'azzardo; ciò che in sostanza costituisce il vero punto della quistione che ora si agita fra i contendenti.

» Ha osservato la Corte che nel rogito Negri furono con sufficiente chiarezza e precisione determinati gli enti che cadevano in contrattazione, e definiti i nuovi rapporti giuridici che si andavano a stabilire fra i contraenti, perchè si possa dubitare della portata ed estensione dei rispettivi obblighi e doveri.

» Ed infatti volendo anche ammettere coi palchettisti che il contratto sia bilaterale, oneroso ed irrevocabile, in quanto appunto, anche senza tener conto delle varie fasi cui andarono soggette le trattative del contratto, e delle speciali graziose concessioni e facilitazioni accordate ai palchettisti ed a tutto loro comodo ed interesse per espresso volere della Sovrana che imperava allora nella Lombardia, furono conferiti nel contratto capitali rispettabili dall'una parte e dall'altra, vennero stabiliti degli accordi intorno alle quote della rispettiva comproprietà e sulla futura destinazione e conservazione ed occorrendo rifabbricazione di due teatri, determinati dei corrispettivi, e concretati i mezzi necessari per l'esercizio dei medesimi teatri, sta però in realtà che il rogito Negri non si presta menomamente a soddisfare le pretese dei palchettisti, ed anzi conduce a dimostrarne la insussistenza.

» Pretendono i palchettisti che dal carattere del progetto o convenzione 27 aprile 1776 e relativo rogito 3 agosto 1778, se ne debba dedurre che, siccome i proprietari dei palchetti del vecchio teatro avevano avuto di mira di assicurarsi per ogni futuro tempo il godimento di quegli spettacoli che a cura della R. Camera si erano dati sino in allora, non meno che il van-

taggio dell'incremento dei medesimi, così i corrispettivi delle ingenti spese sostenute nella erezione di quei due teatri non altrimenti si dovevano ravvisare che nell'avocazione fatta a sè dalla Camera del diritto di provvedere per sempre all'appalto dei pubblici spettacoli con quella splendidezza e quel decoro, che fossero stati reclamati dalle esigenze dei tempi e dal progresso delle arti per ogni tempo avvenire, supplendo col proprio alla deficienza della dote costituita, e nella garanzia assunta dalla stessa Camera che con tali appalti non sarebbe mai stato recato alcun pregiudizio alle ragioni dei palchettisti procedenti dal contratto, ritenendosi compresa nella dote la privativa dei giuochi, siccome annessa al canone da pagarsi dai palchettisti e ad ogni altro prodotto derivabile dal contratto in allora vegliante colla nobile associazione appaltatrice dei teatrali spettacoli, successa nel contratto Stagnoli. A dire il vero, se è un fatto ammesso dagli stessi palchettisti, ed intorno al quale non si potrebbe tampoco discutere, attesi i principj di diritto pubblico interno universalmente conosciuti ed adottati, ed in presenza del manifesto 22 settembre 1773 dell' arciduca governatore Ferdinando, se mai occorresse alcun dubbio, se è un fatto, dicesi, che in quell'epoca il diritto di appaltare i teatri ed i pubblici giuochi, compresi quelli di azzardo, costituiva una regalia, una prerogativa quindi della sovranità, di sua natura inalienabile (?), non si saprebbe comprendere come nell'animo dei contraenti d'allora potesse anche soltanto sorgere l'idea, di rendere obbligatoria nella Camera, e per ogni futuro tempo, l'abdicazione e la rinuncia all'esercizio del diritto competente alla sovranità di disporre a piacimento di tale prerogativa, e di sopprimere anche totalmente, come infatti avvenne alcuni anni dopo, l'uso dei giuochi d'azzardo.

» Non è già che si voglia con ciò sostenere che nel contratto in discorso non sia stato compreso l'esercizio dei giuochi, che anzi si ammette che sia stato esplicitamente contemplato quale altra delle risorse, senza delle quali non si sarebbero potuti dare spettacoli quali erano a desiderarsi nei due massimi teatri della capitale lombarda. Ma ciò che si vuol dire si è che da una concessione di sua natura affatto precaria soggetta ad eventualità, e della quale si doveva già fino d'allora prevedere prossima l'impossibilità di poterla mantenere (giacchè se bene si esaminino gli appalti precedenti e particolarmente quelli in favore Crivelli del 1756, ed in favore Stagnoli 1773, ed il manifesto sopra citato 22 settembre 1773, col quale quest'ultimo appalto venne approvato, chiaro si vede che l'uso dei giuochi era permesso soltanto in via provvisoria ed eccezionale), ciò che si vuol dire, ripetesi, si è che, in presenza di così fatte circostanze, non è nemmeno a presumersi che quale altro dei corrispettivi del contratto si avesse a ritenere il prodotto dei giuochi, per modo che mancando un tale prodotto o per fatto di principe, o per qualsiasi altra causa, lo Stato dovesse supplire con un assegno proporzionale (1).

(1) Questo veramente è il nodo della questione, che la Corte risolve in senso contrario ai palchettisti, con una recisa affermazione, la quale, per altro, non sembra abbastanza giustificata

» La concessione dell'esercizio dei giuochi vestiva piuttosto il carattere di una cessione temporaria della regalia, da aggiungersi agli altri enti costitutivi della dote, ma però senza garanzia e subordinata al fatto della continuazione dei giuochi. — Ed è ciò tanto vero, e ben lo sapevano i contraenti e specialmente i delegati del corpo dei palchettisti che nel fissare la dote di ambedue i teatri si accennò bensì ai giuochi quale altro degli elementi della medesima, ma si ebbe la cura di aggiungere la riserva della esclusione nel caso di una generale proibizione; con che venne portata una ***sensibilissima modificazione al progetto***, nè ad onta di ciò si curarono poi i delegati dei palchettisti di stabilire per tal caso, anche soltanto in via di massima, alcun compenso a carico della Camera, come sarebbe stato ben naturale se avessero inteso che esclusivamente ad essa Camera dovesse incombere l'obbligo di concorrere alle spese necessarie per gli spettacoli qualora i canoni dei palchi e gli altri proventi teatrali non fossero stati sufficienti (1).

dalle dimostrazioni che seguono. Se i nobili milanesi *pagarono le aree*, e *pagarono la costruzione* dei teatri, e si obbligarono a sostenere anche in seguito (per 23 anni) le *spese di manutenzione*, oltre il pagamento delle *imposte* prediali e dei *canoni* fissi per concorso agli spettacoli, e contuttociò chiamavano comproprietario il Governo nella parte maggiore, a sè riservando solo il fondo e i rispettivi palchetti colla comproprietà dei palchi d'ultima fila e del loggione, si domanda qual è il *corrispettivo* ch'Esso dava ai costruttori per questa ingente proprietà cedutagli se non se la privativa dei giuochi, e, questa mancando, un'altra qualsiasi dotazione per la manutenzione degli spettacoli?

(1) Eppure se il contratto era *bilaterale*, come ammise la stessa Corte, sottraendosi alla dotazione l'ingente reddito dei giuochi, veniva a mancare la *parte principale* del *corrispettivo* che il Governo prestava contro le spese ragguardevoli fornite dai palchettisti per la costruzione dei due teatri (circa un milione e mezzo): e se il Governo per viste d'utile pubblico e per ragione di Stato poteva abolire i giuochi e se n'era anzi fatta espressa riserva nel contratto, ciò non toglie che al verificarsi di questo divieto non gli incombesse di supplire in qualche modo al corrispettivo mancato, per quanto ciò dipendesse dall'esercizio di un diritto regale, poichè questo non poteva distruggere un obbligo *contrattuale privato*: tanto più che nelle stipulazioni relative (Progetto 27 aprile 1776 e R. Dispaccio 15 luglio 1776 di plena accettazione), unite come *parte integrale* al contratto, erano assicurate per *ogni futuro tempo* le pattuite prerogative dei due teatri, e queste stipulazioni non erano state in verun modo disdette nel rogito 3 ag. 1778, il quale propriamente non sembra potersi ritenere altro che una formale e solenne *ratifica* del contratto percorso.

E diciamo che il vero contratto era già perfezionato col progetto 27 aprile 1776 e col relativo Dispaccio di accettazione incondizionata 15 luglio 1776, e che l'istrumento 3 agosto 1778, deve considerarsi puramente come una solenne ratifica di quello; perocchè, infatti, subito dopo la partecipazione di quel Dispaccio, i nobili milanesi davano pronta opera ai lavori d'esecuzione e il teatro alla Scala veniva aperto alla prima rappresentazione coll'*Europa riconosciuta* del Salieri, e col ballo di Legrand *I prigionieri di Cipro*, addì 3 agosto 1778, nello stesso giorno, cioè, in cui erigevasi questo atto definitivo, nel quale la Corte vorrebbe riscontrare ***sensibilissime modificazioni al progetto***. Se non che queste modificazioni, o ch'io vado errato, in fatto non sussistono, perchè i capitoli del contratto originario, per ciò che concerne i corrispettivi assunti dalla R. Camera, e come brevemente accennai qui sopra, non sono per nulla incompatibili o contradditorj con quelli formolati nell'istrumento di ratifica. E non può logicamente, nè giuridicamente affermarsi che il vero contratto, il *vinculum juris* dei contraenti non dovessero essere le originarie stipulazioni e promesse fatte ed accettate, mentre una delle parti, in quello stesso giorno 3 agosto 1778, vi aveva già dato piena e completa esecuzione sulla fede di un pari adempimento per parte dell'altro contraente. Tutte, adunque, le stipulazioni che in quello stesso giorno si formularono nel rogito Negri, non possono altrimenti considerarsi che come *ratifiche* delle precedenti, le quali pure vi si trovano annesse; e avrebbe dovuto richiedersi una deroga *espressa e categorica* per deviare dai patti e dalle obbligazioni ivi contemplate.

» Inoltre, nessun formale impegno assunse la Camera intorno al numero ed alla qualità degli spettacoli, nè dal richiamo fatto nel contratto dell'appalto Stagnoli, e per esso la nobile associazione, si potrebbe dedurre che la Camera avesse riconosciuto il proprio obbligo di dare costantemente gli spettacoli in quell'appalto contemplati; dappoichè torna evidente, dal tenore del patto ottavo del contratto, che venne fatto riferimento al detto appalto, non già al riguardo della quantità e qualità delle rappresentazioni da darsi, ma unicamente allo scopo di meglio precisare in che consistesse la dote dei teatri, e non mai per imporre obblighi alla Camera nell'argomento, la quale di necessaria conseguenza non avrebbe mai potuto essere costretta, anche dopo finito l'appalto Stagnoli, che a procurare degli spettacoli proporzionati ai mezzi disponibili, se non volevano i palchettisti sottoporsi a pagare canoni maggiori di quelli determinati nel contratto.

» Si è discusso all'udienza e parlato negli atti di causa di prerogative che si vogliono conservate e riservate ai RR. teatri; di diritti spettanti ai palchettisti, e specialmente di quello di essere esenti da ogni aggravio od aumento di canone; di danni e pregiudizi derivati od almeno temibili a causa della mancata continuazione dell'assegno erariale alla privata proprietà dei palchettisti non solo, ma ben anche al pubblico ed al progresso delle arti musicali e coreografiche; nè si è omesso di intaccare anche il rogito Negri, in quanto si pretese dai palchettisti che i delegati intervenuti a quell'atto non avessero le opportune facoltà, nè potessero in sostanza introdurre modificazioni al progetto 27 aprile 1776.

» Limitando le indagini alle tesi di puro diritto — perocchè se si può essere dispiacenti di una situazione atta a porre in pericolo ed a compromettere e sacrificare tanti interessi pubblici e privati con danno ben anche di utili istituzioni, laddove si tratta di rendere giustizia deve tacere ogni altro sentimento che non sia ispirato ai principj della imparzialità e della scrupolosa osservanza della legge — la Corte era d'avviso che l'eccezione di eccesso di mandato opposta contro l'operato dei delegati, oltrecchè infondata, fosse poi anche inopportuna, in quanto che converrebbe aver provato che essi delegati avessero agito con dolo e mala fede, nè qui vi ha quistione di invalidità di contratto, il quale anzi si vuole dagli stessi palchettisti mantenuto ed osservato.

» Del resto, come emerge da altro degli allegati del rogito Negri, non sussiste che quei delegati non fossero forniti delle opportune facoltà. Essi agivano in forza di un mandato speciale per quel determinato affare e con illimitate facoltà, per cui potevano trattarlo secondo loro scienza e coscienza, ed obbligare i loro mandanti, leggendosi in detto allegato, portante il tenore della delegazione fatta ai detti nobili incaricati dal corpo dei palchettisti nel congresso del giorno primo di quello stesso mese di agosto, quindi due giorni prima della stipulazione dell'istromento, che era già stato riferito da essi delegati al detto corpo il risultato delle loro pratiche relativamente ai patti da stipularsi colla Camera, e che in quel con-

gresso erano stati autorizzati ad addivenire al detto istromento con ogni e qualunque opportuna e più ampia facoltà a tale effetto, per modo che non si potesse giammai opporre all'operato loro mancanza di mandato.

» Nè si dica che così fatta delegazione riflettesse unicamente il pagamento delle L. 120 mila per la vendita e cessione dei fondi occupati dai due teatri, avvegnacchè, come si legge anche nel contratto, la detta vendita e cessione fu fatta appunto sotto i patti e le condizioni che regolarono i rapporti giuridici fra le parti in ordine alla costruzione dei due teatri, e ad ogni diritto ed obbligo relativo.

» Dovendosi impertanto ritenere pienamente efficaci ed attendibili le stipulazioni dell'atto notarile di contratto 3 agosto 1778, e priva di effetto ogni altra precedente convenzione in quanto non fosse conforme col detto atto, ed in corrispondenza colle precorse intelligenze; le prerogative ed i diritti sopraccennati non potevano in oggi formare il soggetto di qualsiasi contestazione, atteso che non si tratti ora di decidere se i palchettisti possono essere obbligati ad aumentare il canone, e di altre prerogative non si è discusso, nè occorreva discutere, attesa l'indole dell'azione, oltre quella relativa alla regalia dei giuochi.

» Se poi la prerogativa di appaltare i pubblici spettacoli era una regalia; se questa non fu avocata ma venne mantenuta a sè dalla Camera come di diritto, e se la continuazione e l'uso di un tale diritto era una facoltà e non un obbligo a termini dello stesso contratto 3 agosto 1778, ed anche del progetto, deve ammettersi che restava sempre libero alla Camera ed ai successi governi di sciogliersi da una gestione, che, anche per il mutarsi dei tempi e delle politiche ed amministrative istituzioni, non si comprendeva più nella sfera delle attribuzioni della pubblica Amministrazione.

» Del resto l'abbandono della gestione non potrebbe mai in questa sede implicare lo scioglimento di quei vincoli che col contratto furono stabiliti relativamente alla conservazione dei teatri, alla comproprietà, uso e destinazione dei medesimi, e dei loro proventi, avvegnachè non venne già intaccata, nè dal Governo s'intese mai disconoscere col suo operato la validità del contratto, e la questione ha versato unicamente intorno agli obblighi che si volevano imporre alla pubblica Amministrazione di continuare negli appalti, e di dare i sussidj giusta la pratica in corso [1].

» Nè si potrebbe ritenere coi palchettisti che l'abbandono da parte del Governo della gestione dei RR. Teatri e la cessazione di ogni sua ingerenza negli appalti dei pubblici spettacoli, non fosse acconsentita dal con-

(1) La Corte rispetterebbe il contratto per ciò che riguarda i termini utili al Governo, vale a dire la comproprietà e il diritto di godere e disporre di quella parte che l'opera e il danaro dei costruttori ha eretto per lui: ma ogni suo concorso, riguardo agli obblighi assunti ed ai sussidj promessi, dovrà cessare perchè così piacque al Governo, cioè alla parte istessa cui spettava adempire a tale concorso. Non sembra questa l'applicazione più rigorosa dei principj giuridici che regolano i contratti commutativi. Se *perenne* era la *natura* e la *destinazione* dell'edificio eretto da una parte, è pur naturale che non debba presumersi capriccioso e precario il corrispettivo assunto dall'altra.

tratto, e meno poi dalle ragioni di diritto che impongono a qualunque amministratore e gerente della cosa comune od anche altrui di non abbandonare l'assunta amministrazione senza diffidare gl'interessati, e senza che siasi altrimenti provveduto.

» Ammesso il principio che non si poteva convertirè ciò che era facoltativo in un obbligo, molto più dopo che il provvedere all'esercizio dei pubblici spettacoli non era più considerato come un provento dello Stato ossia una regalia, si potrebbe essere indotti a credere che in ogni tempo potesse la pubblica Amministrazione sciogliersi da un tale vincolo, e non fosse obbligata a dipendere dalle deliberazioni altrui; ma volendo pure accogliere la massima contraria, resterebbe ancora a conoscersi se sussista il fatto di cui si accagiona la pubblica Amministrazione.

» Sopra di che non può tornare affatto indifferente richiamarsi alla memoria dei fatti che sono di pubblica ragione e che assumono il carattere della notorietà perchè avvenuti sotto i nostri propri occhi, quindi alla cognizione di tutti, che non ponno essere ignorati dagli stessi palchettisti, e che, sebbene non abbiano figurato nel corso della causa, furono però accennati dall'appellante pubblica Amministrazione nella sua memoria presentata in seguito all'udienza.

» E di fatto, e basta leggere i pubblici fogli d'allora, e meglio ancora il programma ed avviso municipale a stampa 1.° luglio 1867, che il Governo non solo rese avvertito il Municipio di quanto andava ad accadere e stava nelle sue determinazioni, onde s'avesse a provvedere in tempo per i pubblici spettacoli, ma ebbe anche a formar parte, a mezzo di un suo rappresentante, della Commissione istituita all'uopo dallo stesso Municipio; come è di fatto che lo stesso Governo mise a disposizione della Commissione teatrale per gli spettacoli del carnovale ed annata 1867-68 la somma di L. 52,000 circa, e solo ebbe a ritirarsi da ogni ingerenza in seguito a che erasi provveduto anche col concorso pecuniario dei palchettisti al successivo andamento dell'amministrazione.

» Tutto ciò premesso per quanto riflette gli obblighi e diritti scadenti dal contratto 3 agosto 1778, resta a vedersi se l'azione dei palchettisti possa almeno ritenersi fondata in diritto sotto le forme prescrittive; in proposito di che giova premettere che niun giovamento possono trarre i palchettisti dalla potenza, come essi dicono, esplicativa od interpretativa del contratto, o meglio *osservanza* del medesimo dal 1778 al 1815, in quanto che per le ragioni sopra esposte non si presta esso contratto alla pretesa interpretazione, ed in ogni evento poi, anzichè osservato sarebbe stato apertamente violato dal Governo, sia col fatto dell'avvenuta soppressione dei giuochi, dapprima con qualche eccezione e privilegio in favore dei teatri della città in forza dell'editto 14 gennajo 1786, poscia generalmente colla grida 6 novembre 1788 di Giuseppe II, sia colla continuazione degli appalti senza che il Governo avesse a far assegni speciali, sia coll'avere lo stesso Governo, anche dopo che furono ripristinati i giuochi

dal 1802 al 1815, fatti suoi i proventi che si traevano dall' appalto dei giuochi, e cioè quelle somme che gli appaltatori si assunsero di pagare in corrispettivo dell'ottenuto privilegio. Nè consta che in presenza di tale stato di cose i palchettisti abbiano operato nel senso di mantenere intatti ed interi i pretesi loro diritti, rifiutandosi, com'essi sostengono, di concorrere coll'aumento dei canoni ad accrescere la dote dei teatri, in vista della soppressione dei giuochi, costando anzi per lo contrario che, avendo essi reclamato prima ancora della pubblicazione della grida 6 nov. 1788 per ottenere una indennità, non furono ascoltati, e venne respinta la loro domanda [1].

» Per quanto riflette il suaccennato periodo, non può adunque ammettersi che siasi verificato in favore dei palchettisti un possesso atto a costituire il vantato diritto.

» Altrettanto deve dirsi del periodo successivo, dal 1815 in avanti.

» Ritornate queste provincie sotto la dominazione austriaca, i giuochi d'azzardo vennero nuovamente aboliti, e di tale determinazione venne avvertito il pubblico, e con esso anche i palchettisti, coll'avviso della Reggenza Cesarea 2 maggio 1815, in occasione del nuovo appalto dei RR. teatri, dove si dichiarò esplicitamente escluso qualsiasi assegno per parte del Governo.

» È ben vero che, ad onta di ciò, ed attesa la difficoltà di trovare appaltatori, il Governo pensò di provvedere agli spettacoli teatrali accordando degli assegni, ed anche aumentandoli al rinnovarsi di ogni appalto. — Ma se si riflette alla natura di tali assegni, alle cause che li determinarono, ed allo scopo cui erano diretti, riesce agevole persuadersi che nè il Governo intendeva, così agendo, di adempiere ad un dovere, nè i palchettisti potevano essere nella persuasione di acquistare un diritto; e si dice acquistare un diritto; perchè, come si è sopra veduto, non può ammettersi che il diritto ad avere magnifici e dispendiosi spettacoli, ed il concorso del Governo nelle spese all' uopo necessarie, possa avere radice nel contratto 1778, o derivare dall'osservanza del medesimo, che fino al 1815 era stata tutt'altro che costante e diuturna [2].

(1) Si richiama la nota a pag. 178: osservando di più che i palchettisti non fecero e non aveano interesse a fare reclami per mantenere interi i loro diritti, dacchè non ne aveano neppur motivo mentre il loro vero diritto si era quello di avere costantemente i pattuiti congrui spettacoli, e questi li ebbero sempre dal 1778 al 1866.

(2) Se il Governo pensò sempre di provvedere agli spettacoli teatrali accordando degli assegni, ed anche aumentandoli *al rinnovarsi di ogni appalto*, come si esprime la Corte, dal 1815 alla istaurazione del Governo nazionale; se dal 1778 al 1815 concorse alla dotazione autorizzando l'appaltatore a tenere i giuochi, mentre poteva, trattandosi di *regalia*, rivocare a suo grado tale concessione; sembra incontrastabile che l'*osservanza può veramente dirsi costante e diuturna non mai interrotta*. Nessuna decisione *giudiziale* ha mai confermato o negato quest' obbligo del Governo, ma egli lo ha sempre *adempito*. Nè possono valere punto ad attenuare l'importanza di questo argomento il dispaccio sovrano (che non è giudizio), il quale negava un *diritto* corrispondente nei palchettisti, o le *antiche* frasi colle quali d' anno in anno si accompagnava lo stanziamento di queste doti; in primo luogo perchè queste escono *ex ore* della stessa persona obbligata, non già dell'altra parte che riconoscesse nel fatto sovrano una gratuita liberalità; in secondo luogo perchè quelle frasi erano il formolario consueto da cui vennero sempre accompagnate, durante il periodo della dominazione straniera, tutti gli atti e tutte indistintamente le deliberazioni che emanavano dai sovrani dell' Austria.

» Si è già veduto come gli assegni in discorso avessero un carattere precario, non solo, ma ben anche di graziose concessioni, avvegnachè si accordassero di volta in volta per ogni appalto, e si facessero poi sempre dipendere dalla suprema volontà del sovrano, il quale, fosse per generosità, fosse per amore a' suoi sudditi, fosse per viste politiche, o per qualsia altra ragione, che qui non occorre indagare, accompagnava quelle concessioni con epressioni le più atte a dimostrare come non fossero che l'effetto della sua munificenza e del parziale suo favore per la città di Milano.

» Ora non occorrono molte parole per dimostrare col principio di diritto — *Ea quæ sunt facultatis et voluntatis, non præscribuntur* — che i palchettisti non avrebbero potuto usucapire il da loro preteso diritto, se non nel caso che esigendo dal Governo la prestazione degli assegni come d'obbligo, il Governo vi si fosse prestato.

» Sia pure che anche la facoltà ed i diritti facoltativi possono diventare prescrittibili colla contraddizione susseguita dall'acquiescenza; ma questo principio non può tornare applicabile al caso in quanto che, anche ammesso che nell'anno 1820 i palchettisti si siano rifiutati di intervenire al convocato di cui alle circolari governative 1 e 6 febbrajo di detto anno, non è dimostrato che vi sia stata da parte loro alcuna contraddizione, e quand'anche vi fosse stata, non potrebbe avere alcun significato atto a sorreggere il loro assunto, perchè non vi era in allora alcuna contestazione sul punto se dovesse o meno il Governo provvedere agli spettacoli a sue spese, nessuna pretesa in proposito avevano avanzato i palchettisti contro il Governo, nè si può dire che da parte di questo siavi stata acquiescenza, dal momento che gli ulteriori sussidj furono sempre dati a titolo di liberalità. — Per modo che, se vi fu acquiescenza, questa ebbe a verificarsi da parte dei palchettisti, i quali, se credevano di trovarsi nel legittimo possesso di un diritto, avrebbero dovuto, per conservarlo, reclamarne la esecuzione. Perciò anche sotto questo rapporto si presenta non meno infondata l'azione dei palchettisti. — Sicchè, concludendo, deve ritenersi ammissibile l'appellazione della pubblica Ammministrazione in quanto che tende a far correggere una sentenza che, non solo non ha pronunciato sopra tutti i punti di questione formulati nelle avversarie conclusioni, ma ha eziandio disconosciuti i di lei diritti.

» Era poi evidente l'interesse che avevano tanto i palchettisti quanto la pubblica Amministrazione a che fosse giudicato della sussistenza o meno del contratto e de' suoi effetti giuridici nei rapporti ben anche della proprietà e dei diritti e degli obblighi rispettivi, e non poteva il tribunale dispensarsi dal pronunciare il suo giudizio, per il che a giusta ragione appellarono incidentalmente anche i palchettisti.

» Sono d'accordo le parti per l'ammissione del primo capo delle conclusioni dei convenuti ed appellanti incidentali palchettisti, riflettenti le ragioni di proprietà dei due teatri, nei sensi e colle modificazioni pro-

poste dalla pubblica Amministrazione nella sua conclusione per postilla; ed atteso un tale accordo, che forma legge fra le parti interessate, ogni indagine intorno alla portata nell'argomento del contratto doveva essere abbandonata.

» Vi ha però disaccordo intorno a tutte le altre conclusioni e domande, ma per averne dimostrata la sussistenza basta richiamarsi ai principj superiormente svolti.

» Se non che per soddisfare allo scopo propostosi dai palchettisti, di avere cioè determinati con precisione anche gli oneri, gli impegni e le ragioni scatenti dal rogito Negri 3 agosto 1778 tra essi ed il R. Demanio, per modo che si abbia un giudicato che, secondo essi, valga a dichiarare *a priori* tali obblighi e diritti per impedire ulteriori litigi in confronto del cessionario, volta che avesse a sortire effetto la divisata cessione da parte del Governo al Comune di Milano di ogni sua ragione ed azione sui detti teatri; per soddisfare, dicesi, ad un tale desiderio, ed anche per corrispondere alle esigenze della giustizia, la Corte non trovava alcuna difficoltà ad accogliere, colla prima come sopra modificata, anche la seconda delle conclusioni dei palchettisti, giacchè altri rapporti di diritto, oltre quelli su cui si è discusso, furono statuiti con quel contratto.

» A togliere però di mezzo ogni equivoco e tutto ciò che per avventura poteva implicare contraddizione col dispositivo del resto della sentenza, si presentava conveniente di modificarne il tenore e di chiaramente spiegare che s'intendeva escluso tutto quanto poteva aver tratto agli obblighi che ora si vollero con questa causa imporre al R. Demanio.

» La pubblica Amministrazione ebbe ad appellare anche per essere assolta dalla conclusione ottava della citazione avversaria 27 novembre 1867, con cui dai palchettisti era stato proposto in prima sede a giudicare — dovere il Governo prestare ad essi piena reintegrazione delle spese sostenute e sostenibili per l'esercizio interinale dei teatri, e prestare piena ammenda di tutti i pregiudizi derivati e derivabili dal mancato adempimento da parte del Governo de' suoi obblighi, di cui alle precedenti conclusioni, da liquidarsi in separata sede. — Sopra di che, come si è veduto, la prima istanza rimise le parti a provvedersi in separata sede sulle ragioni d'indennità; riserva questa che fu rispettata dagli appellanti.

» La prima istanza, adunque, non trovò colla sua sentenza, e lo si rileva anche dai motivi, d'assecondare la detta citazione, ma non ebbe però a respingerla, di maniera che le pretese dei palchettisti in argomento rimasero, in forza di quella generica riserva, impregiudicate; e come sarebbe sempre lecito ad essi di riprodursi per far giudicare della sussistenza in massima e nella misura del vantato loro diritto, così la pubblica Amministrazione sarebbe sempre ed in ogni futuro tempo, salvi gli effetti della prescrizione, esposta al pericolo di vedersi ancora trascinata in giudizio.

» Allo stato degli atti di prima istanza, od era o non era in proposito

dimostrata la giustizia della domanda dei palchettisti: nel primo caso il giudizio doveva essere in loro favore; nel secondo doveva sortire contrario. Ma non essendosi il primo Tribunale pronunciato, era in diritto la pubblica Amministrazione di non acquietarsi, e di esigere che fosse giudicato sul merito della domanda.

» Ciò posto, e ritenuto per le cose premesse che non può ammettersi esservi stata violazione del contratto da parte della pubblica Amministrazione, e che per ciò sotto questo rapporto, mancando la base dell'azione dei palchettisti, gli elementi del danno non avrebbero potuto desumersi che da altri fatti positivi, e più precisamente dal fatto che la pubblica Amministrazione avesse violati altri doveri, indipendentemente dal contratto. Chè però siccome non consta di una tale violazione, nè venne in alcuna guisa dimostrato che, dal contegno della pubblica Amministrazione sia derivato alcun danno, nè che siano occorse spese fuori dell'ordinario per l'esercizio interinale dei teatri, così era il caso di accogliere la di lei domanda; con che veniva tolta di mezzo una riserva, che non aveva alcuna ragione di essere, e la cui conservazione non poteva riuscire che una fonte di ulteriori contestazioni.

» Per questi motivi la Corte, reietta ogni contraria e maggiore domanda e conclusione, in parziale riparazione della sentenza 31 aprile 1868 del Tribunale Civile in Milano, e previa dichiarazione della contumacia dei citati proprietari di palchi

(*Segue il nome dei proprietari di palchi citati e non comparsi*)

Giudica:

» 1.° *Essere, di conformità al convenuto fra la ducale Camera ed il Corpo dei palchettisti nell'istrumento* 3 *agosto* 1778 *a rogito Negri,*

» a) *Di proprietà del Corpo dei palchettisti dei teatri la Scala e la Canobbiana, aventi essi teatri quanto alla Scala il n.* 20 1/2 *della mappa di Porta Nuova, ecc., essere, dicesi, di proprietà del Corpo dei palchettisti medesimi i fondi su cui sono eretti i detti teatri, e così pure tutti i palchi di essi teatri coi corrispondenti loro singoli camerini, meno riguardo al teatro della Scala quelli: proscenio I.ª fila destra entrando, nn.* 1 *e* 2, *II.ª fila sinistra entrando, e il palchettone; e riguardo al teatro della Canobbiana quelli: proscenio I.ª fila destra entrando; nn.* 1 *e* 2, *II.ª fila destra entrando, n.* 6, *III.ª fila sinistra entrando, n.* 6, *III.ª fila destra entrando, competere questi ultimi palchi in proprietà della pubblica Amministrazione, con tutto il rimanente di essi teatri ed annessi.*

» b) *Competere* pro indiviso *alla pubblica Amministrazione ed al Corpo dei palchettisti la quinta fila dei palchi ed il loggione della Scala, e la quarta fila dei palchi ed il loggione della Canobbiana, i quali però si dovrà intendere formar parte della dote d'ambidue i sud-*

detti teatri in uno agli altri proventi di cui il mentovato istrumento 3 agosto 1778 rogato Negri.

» 2.° *Spettare al Corpo dei palchettisti proprietari nei detti due teatri e degli altri coimpetiti palchettisti e loro successori ed al R. Governo i rispettivi diritti, facoltà, ragioni ed obblighi scatenti dal citato istrumento 3 agosto 1778, semprechè però tali diritti, obblighi, facoltà, ragioni non abbiano riferimento od attinenza agli obblighi, ed oneri che si vogliono imporre dai palchettisti al R. Governo colle loro conclusioni 3, 4, 5, 6, 7, non esclusa la subordinata; assolta conseguentemente la pubblica Amministrazione da tutte e singole le dette conclusioni come pure da ogni pretesa o titolo d'indennità di cui venne fatta riserva nella querelata sentenza in relazione alla conclusione ottava della citazione 27 novembre 1867.*

183. Non ci parve inopportuno il riferire questi cenni sulla grave questione dei teatri, vuoi per l'intima sua attinenza all'indole del nostro lavoro, vuoi nel riflesso che, se le condizioni speciali dell'erario nazionale e generali del paese fecero un obbligo al Governo di eliminare questa spesa, non abbiano almeno i municipj a scordare il còmpito che ora rimane a loro particolarmente affidato di conservare le gloriose tradizioni artistiche per cui va giustamente orgogliosa la nostra patria.

Il cardinale Mazarino, che conosceva gli uomini e l'arte di governo, chiedeva un giorno, parlando del popolo, *chante-t-il, danse-t-il encore?* (1) Egli previde che lo splendore dell'arti avrebbe indubbiamente contribuito alla grandezza del regno di Luigi XIV, alla gloria e prosperità della nazione, come il risorgimento di esse in Italia ha fatto grandi Leone X e il secolo XVI. La poesia drammatica, la pittura, la musica, codeste grazie della moderna civiltà, ebbero allora da principi e duchi e pontefici protezione e favore: e quel secolo reca immortali le tradizioni del genio italiano (2). Or se ai municipj è specialmente raccomandata in oggi la cura di questo prezioso patrimonio, badino essi che la storia non dimentica e non perdona!...

Il popolo italiano è imaginoso, è artista: ma le arti come le lettere subiscono pur esse i loro tumulti, le loro rivoluzioni, nè sempre il trionfo è pel buon gusto: le arti e le lettere vivono di libertà.

(1) NOVARRE, *Les arts imitateurs*, Paris, 1807, T. II, lett. XX, p. 271.

(2) TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Tom. VII, P. III; — G. B. DONI, *Della musica scenica*, Opere, T. II, p. 25: — ARTEAGA, *Rivoluz. del Teatro music.* T. I, pag. 207 e seg. — GINGUÈNÈ, *Hist. litter. d'Italie*, T. VI, P. II, chap. 26.

ma quando la produzione del concetto, dell'opera d'arte esige grave dispendio d'apparati e di mezzi, è pur forza che intervenga l'incoraggiamento e il soccorso delle autorità, e i municipj potranno vederne il massimo fiore, ovvero affrettarne la decadenza, secondochè sapranno favorire l'arte nobile, vera e grande, che educa e rafforza il costume popolare, o piuttosto preferiranno secondare le frivole banalità, le ignude plastiche e le parodie volgari, che ne snervano il carattere e la vigoria (1).

Il Municipio deve sapere se vuol essere Atene o Capua.

Il Governo, in seguito alle deliberazioni parlamentari, avviò pratiche coi diversi municipj, nei quali si ritrovavano teatri erariali, all'effetto di cederne la proprietà sotto determinate condizioni. I diritti e gli obblighi dei municipj cessionarii si desumeranno di caso in caso dalle rispettive circostanze di fatto e di diritto, dalle condizioni e clausole rispettivamente pattuite nell'atto di cessione: e dove non esistono particolari condizioni di fatto o di contratto si osserveranno i principj del diritto comune.

Ma, anche indipendentemente da queste cessioni, molti municipj d'Italia hanno teatri di ragione comunale, siccome Bologna, Reggio (*Emilia*), Asti, Lugo, Modena, Vicenza, Alessandria, Ferrara, Firenze, Forlì, Terni, Catania, e cento altri (2); per cui può essere importante lo stabilire se in massima sieno tenuti i Comuni a votare le doti per l'esercizio dei teatri locali: ma è ovvio il rispondere che la Legge comunale e provinciale 20 marzo 1865 non comprende fra le spese dichiarate obbligatorie (art. 116) quelle dei teatri. Queste dotazioni pertanto devonsi ritenere spese meramente facoltative, rimesse al prudente arbitrio dei Consigli comunali.

Si richiamano qui le cose dette al Capitolo III riguardo alla compera, alla vendita ed all'affitto dei teatri per parte dei municipj (pag. 96 e seguenti); dopo di che poco ancora ci rimane ad esporre in questo argomento.

Allorchè i municipj concedono una dotazione sogliono intervenire nella direzione e sorveglianza degli spettacoli, e non deliberano l'appalto se non a quelle persone e sotto quei capitolati e quelle condizioni che reputano convenienti. Queste condizioni devono essere dal-

(1) « *Je demandais un jour à* Charles Wanloo *pourquoi il fuyait les petits spetacles? Il me repondit, qu'il n'aimait ni la farçe ni le farçeurs, et qu'il avait toujours pensé que le vendes petites choses conduit insensiblement à la mediocrité.* » — NOVERRE, *Lettres sur les arts imitateurs*, T. II, p. 290.

(2) Nell'Appendice del Volume II sono elencati i mille teatri d'Italia, e fra questi un numero considerevole è designato di proprietà comunale.

l'impresario adempite, in difetto di che non gli è dovuta la sovvenzione (n. 152 e seg.).

Mancando patti speciali, la sovvenzione accordata ad un impresario per un anno d'esercizio si ritiene dal Comune acconsentita sotto condizione ch'egli abbia ad esercitare durante l'intero anno: Se è pagabile di mese in mese, egli non la ottiene che di mese in mese. Venendo l'impresa a cessare prima che sia spirato l'anno, per fallimento dell'impresario o per qualunque altra causa a lui imputabile, la sovvenzione è dovuta soltanto fino al giorno della chiusura e non più oltre (1).

184. Ma se la sovvenzione, pel modo in cui fu convenuta, o per le cause che ne determinarono l'approvazione, non implica la condizione di un servizio preventivo o futuro, se fu accordata per pagar debiti, facilitare un prestito, riparare delle perdite, essa è definitivamente acquisita all'impresa che può disporne. La chiusura del teatro non impedisce l'esecuzione del contratto formatosi fra il direttore e l'amministrazione municipale, la quale dovrà effettivamente sborsare la somma deliberata e promessa. Così fu giudicato dalla Corte di Cassazione francese con decisione 7 luglio 1846 (2).

(1) Lacan e Paulmier, *Legisl. et jurisp. des théât.*, n. 164.

(2) Ecco la fattispecie. Il direttore dei teatri di Lione, forzato da ripetuti sinistri ad interrompere il corso delle rappresentazioni, aveva impetrato dalla città, a titolo di indennizzo o di soccorso straordinario, una somma di 15,000 fr. da numerarsegli indilatamente onde sovvenirlo a compire i mesi d'estate dell'anno teatrale dal 1841 al 1842. Il Consiglio municipale aveva accordato il soccorso, e spedita tosto la deliberazione al direttore, il quale, onde procurarsi dei fondi, erasi affrettato a cedere i suoi diritti a terzi. Essendosi sospese le rappresentazioni poco dopo, e avanti il pagamento dei 15,000 fr., pretese la città di Lione di essere sciolta con ciò dalle assunte obbligazioni. Fu vittoriosa in prima istanza (Sent. 14 giugno 1843, *le Droit* 5 luglio), ma questo giudizio venne riformato col decreto 18 maggio 1844 della Corte di Lione, e la Corte di Cassazione respinse il ricorso elevato contro questo decreto, adducendo i seguenti motivi:

« Ritenuto che nell'amministrazione municipale o dipartimentale come nell'amministrazione dello Stato, la votazione di un credito per una spesa a farsi non costituisce un diritto a favore di colui che è o potrà essere incaricato dei lavori; il *maire*, il prefetto, il ministro, possono, sotto loro responsabilità, lasciare il credito senza impiego;

» Ritenuto che altrimenti accade dei trattati fatti con privati, sotto l'osservanza di tutte le formalità amministrative, tanto pel prezzo e per la determinazione dei lavori compiuti od incominciati, come per una sovvenzione relativa ad un servizio pubblico, come anche per un soccorso od indennizzo o per qualunque altro titolo definitivo, fra l'amministrazione ed un particolare; l'amministratore non può rompere la convenzione;

» Ritenuto, in fatto, che la Corte reale non riconobbe che il soccorso di 15,000 fr. fosse votato per un servigio a prestarsi, o sotto condizione della previa prestazione di un'opera, nè sotto qualunque altra condizione sospensiva od alternativa;

» Ritenuto, al contrario, essere chiarito in linea di fatto che il soccorso fu chiesto ed accordato a titolo di indennità e come soccorso straordinario a cagione di sinistri provati, soccorso ad urgenti bisogni, soccorso destinato a saldare obblighi arretrati ed a prevenire la chiusura dei teatri;

» Ritenuto, finalmente, che il querelato decreto considerò il terzo che ebbe a fornire i fondi

185. Quando, per altro, l'autorità municipale o governativa non abbia assunto impegno contrattuale e definitivo, le insorte straordinarie esigenze degli artisti o del pubblico non abilitano mai l'impresario a chiedere in confronto della stazione appaltante una dote o sovvenzione maggiore di quella stipulata nel contratto di appalto, il quale forma legge tra le parti. E neppure la sopravenienza di nuove imposte sugli esercizj teatrali vale a legittimare una simile pretesa. Ricordiamo la contestazione insorta fra il sig. Gattorno e il Municipio di Genova e la relativa decisione di quella Corte d'Appello, riferita a pag. 65, n. 74.

---

aver corsa la fede dell'autorita municipale, nella persuasione che la convenzione positiva fra il *maire* ed il direttore del teatri fosse tosto adempita;

« Ritenuto, pertanto che, giudicando che tale convenzione regolarmente approvata dovesse ricevere adempimento, la real Corte di Lione applicava giustamente le leggi invocate. » *Gaz. des Trib.* 8 luglio e *le Droit* 22 luglio 1846. — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 165.

PARTE SECONDA

DELLE IMPRESE DI TEATRI E SPETTACOLI

CONSIDERATE

NEI LORO RAPPORTI PRIVATI, O COL PUBBLICO E COGLI ATTORI.

CAPITOLO I.

Imprese di Teatri e Spettacoli. Società.

186. Necessità delle imprese per l'esercizio dei teatri.
187. Qualunque impresa di spettacoli pubblici è atto di commercio: come sono commerciali gli atti della sua gestione.
188. Così anche le imprese di spettacoli di curiosità.
189. Ogni impresario è dunque commerciante e soggetto alla giurisdizione dei tribunali di commercio.
190. L'interesse legale de' suoi debiti è il 6 per 100: il convenzionale è libero.
191. Come deve tenere i libri del suo commercio.
192. Non può essere obbligato a produrre le lettere dei corrispondenti.
193. L'impresario è passibile dell'arresto personale per debiti contratti nell'interesse dell'impresa.
194. Le obbligazioni firmate dall'impresario si presumono incontrate per affari dell'impresa.
195. L'impresario ha facoltà esclusiva di stipulare tutti gli atti relativi al suo esercizio. Quali limitazioni possono apporvi le speciali condizioni e intelligenze.
196. L'impresario può associarsi con capitalisti per la migliore gestione del teatro.
197. Le associazioni sono regolate dalla legge commerciale.
198. La Società può essere in nome collettivo, in accomandita od anonima.
199. Può essere in partecipazione.
200. Diritti ed obblighi che ne derivano.
201. Partecipazioni fra impresario e attori o fra direttore e attori.
202. Gli attori che sono soci non perdono per malattia od altra assenza i loro diritti agli utili.
203. Formalità e prove dei contratti di Società in nome collettivo o in accomandita.
204. Obbligazioni degli associati in nome collettivo e degli accomendanti.
205. Gli accomendanti non ponno immischiarsi nella direzione dell'impresa.
206. Deliberazioni che non costituiscono atti di gestione.
207. Gli artisti ed attori che acquistano azioni nella Società non incontrano responsabilità.
208. Poteri dell'impresario gerente.
209. Egli non può ipotecare l'immobile.
210. I soci possono estendere o limitare i diritti del gerente.
211. Competenza per le contestazioni che si elevano fra socj: pel codice patrio non esiste l'obbligo di portarle innanzi agli arbitri.
212. Richiamo ai principj del diritto comune.

186. Gli scrittori e i pratici di cose teatrali discussero più volte la questione di sapere se fosse conveniente che i governi o i municipj abbiano ad assumere in via economica l'esercizio dei teatri, quando godono di più o meno laute sovvenzioni da essi largite (1): ma l'espe-

(1) A. Peracchi, *Il reggimento de' pubblici spettacoli*, Milano, 1821; — Rossi-Gallieno, *Saggio d'econ. teatrale*, Milano, 1839.

rienza ha dimostrato che in questa, come in ogni altra gestione, in cui l'amministrazione sia complicata di molte e svariate contrattazioni per cui siavi in giuoco l'interesse di molti, oltre quello del pubblico, ed in cui il successo può essere sotto molti aspetti influenzato da cause accidentalali o difficilmente prevedibili, i Comuni e i Governi sono meno idonei a raggiungere lo scopo.

Se queste autorità, alle quali è affidata la suprema tutela delle istituzioni di pubblico interesse, non devono omettere cura e sorveglianza, a mezzo di commissioni o direzioni idonee (n. 551 e seg.), affinchè le medesime corrispondano all'intento, massime quando l'erario del Comune o della Nazione vi presta fondi speciali, sembra evidente che la molteplicità delle cognizioni, degli atti e delle pratiche indispensabili ad una gestione teatrale, rendono necessaria una gestione particolare e privata, la quale può conciliare utilmente il proprio interesse con quello del pubblico.

187. L'oggetto d'ogni impresa di spettacoli pubblici si è quello di trar profitto dei più vivi bisogni delle civili società: ma l'esito ne è pur sempre incerto: vi è dunque in simili operazioni lo scopo della speculazione e il rischio, che sono gli estremi naturali d'ogni affare commerciale; epperò la legge annovera fra gli atti di commercio tutte *le imprese di spettacoli pubblici* (art. 2, n. 3 Cod. di Com.).

È quindi manifesto che non può riscontrarsi un atto di commercio nell'organizzazione di spettacoli destinati unicamente a sollievo d'una famiglia, al passatempo d'alcuni dilettanti, ed ai quali non sia ammesso il pubblico. Chi ne assume la gestione, non tiene, propriamente parlando, una impresa. Le obbligazioni che si fossero contratte coi terzi, in occasione di simili spettacoli, per ispese di costruzioni, decorazioni od altro, sono puramente civili e disciplinate dai principj della legge civile.

All'incontro tutti i fatti che concorrono all'attuazione, ed esplicazione d'imprese commerciali, sono commerciali; così gli allogamenti delle logge, gli abbonamenti, la compera delle opere degli autori, degli ornamenti scenici, ecc., sono atti di commercio: lo stesso dicasi del negoziante che fornisce le stoffe e i tappeti al palco scenico, le tele ai dipintori, i candelabri e le lumiere (1).

188. Nella categoria degli spettacoli pubblici cadono naturalmente, oltre le rappresentazioni sceniche, anche tutti gli altri trattenimenti ai quali il pubblico è ammesso, mediante una retribuzione, a soddisfare la sua curiosità. Tali sono i gabinetti di varietà, ottici, o meccanici,

(1) Borsari, *Commento al Cod. di Comm.* all'art. 2, n. 3, p. 60, n. 42.

gli esercizi equestri, concerti, le esposizioni di quadri, ecc. Egli è perciò che la legge, come vedemmo, esige anche per questo la previa licenza dell'autorità (n. 2, 14). Una decisione del Tribunale di Commercio di Parigi, 30 sett. 1851 (*Gaz. des Trib.* e *le Droit*, 30 *ott.*), dichiarava aversi a ritenere impresa di pubblici spettacoli, una organizzazione di feste nazionali che volevano dare a Parigi, per otto giorni consecutivi, i Sig. Horeau, Race e Ruggeri (1); e così riterrebbesi anche secondo il nostro Codice quante volte le feste avessero una mira di lucro.

189. Dal principio che le imprese di spettacoli pubblici sono atti di commercio, consegue che ogni impresario di pubblici spettacoli si reputa commerciante, ed in tale qualità è soggetto alle norme ed ai regolamenti tracciati dalla legge commerciale.

Gli art. 2, n. 3, 723, n. 1 e 6 del Codice di Commercio assoggettano espressamente le azioni di questi impresarj alla giurisdizione dei tribunali di commercio. Innanzi a questo foro debbono essere portate le azioni promosse contro di essi dipendentemente dalla loro gestione: siccome vedremo che gli impresarj devono portare avanti al medesimo foro le loro azioni contro gli artisti.

190. L'interesse legale dei debiti ch'essi contraggono per gli affari dell'impresa è del 6 per 100, ed ha luogo quando sia stipulata in qualche affare la decorrenza degli interessi senza indicarne la misura, o quando l'interesse è dovuto come indennità pel ritardo nell'adempimento di qualche obbligazione; l'interesse convenzionale è stabilito a volontà dei contraenti (art. 1831, 1231 Cod. civile).

191. Oltre i libri particolari necessariamente richiesti dagli speciali bisogni della gestione, come il libro cassa, quello degli ingressi, quello delle rappresentazioni d'ogni giorno, quello dei conti cogli autori ecc., l'impresario è tenuto, come ogni altro commerciante, a tenere nei modi di legge un giornale, un libro degli inventarj annuali ed altro libro in cui siano copiati i telegrammi e le lettere che spedisce; e deve inoltre conservare in fascicoli le lettere e i telegrammi che riceve. — Solamente egli non ha l'obbligo del bollo ai libri di abbonamento ed affitti di palchi o sedie, perchè in luogo di questa tassa è invece obbligato a quella del 10 per cento (oltre i decimi addizionali) portata dalla legge 19 luglio 1868 (V. a pag. 51, n. 62). Questi libri fanno prova contro di lui degli obblighi assunti verso i terzi (art. 1329 Cod. Civ.: e art. 16, 23 Cod. Com.); essi lo mettono in grado di avere un esatto ragguaglio della sua posizione;

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 167.

servono a controllare, in caso di fallimento, la regolarità e moralità della sua gestione, a facilitare la liquidazione ed i riporti; e perciò la legge gli fa obbligo di conservarli per dieci anni, e può essere obbligato a farne produzione in giudizio (art. 24, 26 Cod. Civ.) (1).

192. Ma la lettera privata è proprietà di chi la riceve, nè questi può, di regola, essere obbligato a produrla in giudizio. E l'art. 26 del Codice di Commercio, che rimette al prudente arbitrio del giudice di ordinare secondo le circostanze la produzione dei libri dei negozianti, non autorizza il giudice stesso ad ordinare la coattiva esibizione delle lettere private (2).

193. L'impresario è soggetto alla comminatoria dell'arresto personale pel pagamento de' suoi debiti commerciali (art. 727 Cod. Comm.). Sono debiti commerciali le obbligazioni assunte in qualsivoglia modo verso fornitori, operaj ed artisti per l'interesse dell'impresa, e quelle che risultano dall'inadempimento d'una promessa, e le indennizzazioni che ponno essere contro di lui invocate pei detti titoli o per abusi di gestione.

194. I contratti e le obbligazioni di un impresario di spettacoli si ritengono stipulati per affari dell'impresa, e quindi si reputano atti di commercio e lo obbligano personalmente, se l'atto stesso non dimostra che non hanno causa commerciale (3) quando non vi è enunciata nessun'altra causa. Questa responsabilità, che discende dal carattere commerciale delle imprese teatrali, abbraccia tutte le obbligazioni dall'impresario acconsentite, in qualsiasi forma, anche quelle che fossero state ricevute da notajo, e con stipulazione di garanzie ipotecarie pel creditore (4), salvo poi al debitore di fornire la prova che la causa del titolo non sia commerciale.

195. L'impresario teatrale ha facoltà di stipulare tutti gli atti e contratti che sono inerenti alla gestione del suo commercio, e quindi specialmente quelli relativi all'acquisto di spartiti, vestiarj, attrezzi, ed alle scritturazioni degli artisti. Può avvenire che egli abbia per alcuni di tali affari conferito ad altri il relativo mandato, ovvero che un socio, per esempio, od una sicurtà siasi riservato il diritto di rivedere ed approvare l'operato di lui: ma ciò non può alterare sostanzialmente la natura ed estensione dei diritti e doveri che sono conseguenza ordinaria del suo esercizio: diversamente potrebbe andarne ferita la

(1) Vedi sulla natura giuridica dei telegrammi al Capitolo V di questa Parte II.

(2) Sent. 21 dicem. 1866 Corte Cass. Firenze, *Annali di Giurisprud.*, 1868, P. I, pag. 337.

(3) Art. 3, n. 3 Cod. di Comm. — *Annali di Giurisprud. ital.*, 1866-1867, Vol. II, p. 65.

(4) PARDESSUS, *Corso di D.° comm.*, T. I, n. 50: — e giudicati diversi presso LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 474.

buona fede dei terzi. Di caso in caso saranno ad interpretarsi secondo giustizia ed equità le contrarie convenzioni.

La questione si presentò avanti ai giudici di Cagliari, e dai motivi della sentenza si rileva l'indole della contesa.

« Ritenuto (disse la Corte di Appello) che, comunque una convenzione passata nanti il vice-sindaco tra il Billi, Fancello ed Anziglioni restringesse quell'ampia facoltà che al primo competeva come impresario; riscontrasi però la medesima concepita in termini da risultare di non aver esso inteso di spogliarsi del diritto che esclusivamente gli competeva della formazione della compagnia melodrammatica, non che dell'acquisto di spartiti e vestiario, sebbene abbia voluto riservare alla cauzione Fancello la facoltà di assentirvi o dissentirvi, coll'essersi obbligato *di non conchiudere contratto alcuno senza l'annuenza in iscritto di esso Fancello*, e di riportare la di lui firma su tutti i contratti, dando in caso di dissenso i motivi di questo; — che naturale conseguenza di ciò si era il dover rimanere integro al Billi l'incarico della formazione della compagnia, acquisto di spartiti e vestiario, mediante bensì ratifica del Fancello, e salvo sempre il diritto di una ragionevole opposizione;

« Ritenuto che, comunque per le lettere posteriormente scritte dal Billi all'agente teatrale di Milano, apparisca avere esso rinunziato pel momento al diritto d'iniziativa che gli competeva per la formazione della compagnia, non per ciò può dirsi essersi spogliato d'ogni ingerenza in detta formazione dal momento che limitava il suo mandato alle semplici trattative, e questo ristretto anche alle sole persone dei cantanti senza far cenno di spartiti o vestiario; ed espressamente si riservava il diritto di approvare l'operato de' suoi mandatari;

« Ritenuto che, per altre lettere posteriori dirette all'Anziglioni ed agente teatrale suddetto, scritte in termini tali da dover quanto meno bastare a metterli in qualche diffidenza onde tenerli più guardinghi nelle loro operazioni, tenendo il debito conto del richiamo che di loro facevasi a Torino per meglio ultimare di comune accordo le pratiche che il Billi diceva già portate a buon punto in quella capitale, li ha espressamente diffidati non solo di procedere a conclusioni di contratti come a ciò mai autorizzati, ma ben anche di progredire più oltre nelle principiate trattative...

« Che dovendosi quindi ritenere come revocata qualunque maggiore facoltà eccedente i limiti della convenzione 20 maggio fosse stata dal committente Billi ai suoi commessi impartita, era conseguente che le cose, finchè rimanevano tuttavia integre, ritornassero al punto

da cui erano partite, vale a dire alla convenzione suddetta, che solo d'allora in poi dovea servire alle parti di norma nelle relative loro operazioni, onde non potersene nessuna di esse allontanare, salvo il caso che imperiose circostanze, giustificate da un'assoluta insuperabile necessità, richiedessero altrimenti;

« Che portate le cose a questi termini, se reintegrato il Billi nella pienezza dei suoi diritti riguardo alle iniziative della compagnia, come lo era anteriormente, libero potea riputarsi di scegliere a suo piacimento gli individui che doveano comporla, e di venire coi medesimi alle occorrenti trattative, non dovea però disconoscere il diritto che a termini della convenzione competeva al Fancello di ratificare prima le scelte e di suggellare poi colla firma i relativi contratti, onde non credersi autorizzati di conchiuder quelli senza l'annuenza ed intervento dello stesso Fancello, a meno che esauriti per lui inutilmente tutti i mezzi d'appello al Fancello ed Anziglioni per usare di tal diritto, e questi renitenti a servirsene, non si fosse esso Billi trovato nella dura necessità, astretto com'era da un contratto verso il Municipio, di prescinderne, onde mettersi in regola cogli obblighi derivanti dallo stesso contratto, la di cui responsabilità non potea che ricadere precipuamente sopra di lui;

« Che, non tenuto conto di questa ipotesi per quanto si abbiano in atti elementi da farla presumere, se irregolare nè scevra di colpa può dirsi la condotta del Billi nell'essersi fatto a conchiudere definitivamente senza l'annuenza ed intervento della cauzione Fancello le scritture della sua compagnia colla totale esclusione degli individui da questi ultimi fermati a Milano, dopo massime le larghe parole inspiranti molta fiducia nelle loro operazioni, delle quali erasi servito in una delle lettere succitate, molto meno possono scusarsi l'Anziglioni e il Fancello d'essersi a tanto accinti indipendentemente dal Billi, giacchè in loro mancava la qualità d'impresarii, nè potevano riputarsi a ciò autorizzati dalla convenzione 20 maggio che restringeva il loro diritto ad approvare soltanto o disapprovare l'operato dal Billi, come pure dal mandato posteriore risultante dalle lettere 1 e 5 giugno, si perchè questo limitato alle sole trattative coi cantanti, comunque presentisi espresso in termini alquanto larghi, si ancora perchè posteriormente revocato in modo assoluto, per essersi dopo quel diffidamento dovuti astenere da ulteriori contrattazioni quand'anche si fossero prima potuti credere autorizzati a stringerne, come fecero, anche volendo dare all'avuto mandato una maggior latitudine di quella che realmente in sè racchiudeva;

« Che, nella concorrenza quindi per parte sì dell'uno che degli altri di illegalità ed atti arbitrarj preponderanti, non potevano al momento che scorgersi le ragioni che militano in favore del Billi a discarico, se non a giustificazione, del suo operato, come quello che presentasi nello stato delle cose suffulto da maggiori titoli a fronte dell'Anziglioni e del Fancello, onde risultarne da ciò un diritto nel medesimo di profittare a preferenza degli avversarii dei fondi dell'impresa per accorrere alle spese indispensabili della compagnia per lui portata, ed a maggior ragione per quelle altre egualmente necessarie ed urgenti degli spartiti e vestiarj:

« Dichiara tenuti Fancello e Anziglioni a somministrare sulla somma da essi riscossa dal consiglio civico i fondi occorrenti... ecc. (1).

196. Le imprese di spettacoli, sopra tutto nelle grandi città, esigono fondi considerevoli per l'acquisto o locazione delle sale, loro manutenzione, spese di materiali, decorazioni, vestiarj, scritture d'artisti, autori ed altre d'ogni genere; sicchè onde conseguire lo scopo avviene sovente che si formi un'associazione d'opere e di capitali. Conviene spiegare le modificazioni che questo stato di cose può introdurre nella costituzione dell'impresa e ne' suoi rapporti coi terzi.

197. Qualunque sia la forma nella quale alcune persone si associano per la gestione di un pubblico spettacolo l'impresa conserva sempre il suo carattere di impresa commerciale. La società di commercio è contrassegnata dall'oggetto commerciale, nè la qualificazione delle persone vale ad alterare il carattere legale di queste società (2): esse pertanto sono regolate dalla legge relativa alle società di commercio. Così, per esempio, quantunque gli attori, i cantanti e musicisti non siano commercianti (come si dirà al seguente capitolo IV), pure la società ch'essi formassero per dare rappresentazioni a pagamento sarebbe sempre commerciale (3).

E parimenti una riunione di capitalisti o società che si formi per la costruzione e locazione di un teatro può essere considerata commerciale anche se siasi dichiarato il contrario nel contratto, quando specialmente sia rimasta convenuta fra di essi una partecipazione eventuale ai benefizi come alle perdite dell'esercizio del teatro. Ciò si rileva dalla seguente sentenza che il Tribunale di Commercio di Parigi pronunziò nel 14 giugno 1852.

(1) Sentenza della Corte d'Appello in Cagliari, 13 agosto 1851, Bettini, *Giurisp. degli Stati Sardi*, 1851, P. II, col. 768.

(2) Borsari *Cod. di Commercio annotato*, all'art. 106, n. 392.

(3) Troplong, *Du contract de Société*, n. 342.

« Considerando che, qualunque sia la denominazione data ad un atto dalle parti contraenti, apparliene ai tribunali di stabilire il suo vero carattere; — Che nella specie Vendel pretende di rappresentare una società puramente civile stabilita solo per la costruzione e per la locazione del *Teatro Istorico*, ma che le qualità assunte dalle parti nella scrittura fatta avanti il sig. Ammont Thieville li 25 agosto 1846, i loro rapporti industriali, le azioni che si riservano, e le obbligazioni che assumono particolarmente nell'atto annesso agli statuti tra Vendel, Holstein e Dumas, sono altrettanti riscontri della commercialità dell'atto; — Considerando che questa evidentemente risulta dagli art. 9, 11 e 21 degli statuti, i quali riservano a ciascuno dei soci una partecipazione eventuale sui benefici e sulle perdite nel caso che agisca il teatro, e per cui da parte di Vendel si ha un atto commerciale, ecc. — La Corte d'Appello, addottando i motivi dei primi giudici, — Conferma, ecc. » (1).

Diversamente vuol ritenersi riguardo a quelle associazioni di amatori o *dilettanti* del teatro drammatico, che si riuniscono per dare uno o più spettacoli, a cui il pubblico interviene dietro invito e senza pagamento: nè la società muta specie perchè sia regolata da statuti o si facciano spese in relazione allo scopo, dacchè non può essere ritenuta commerciale fino a quando non siavi scopo di lucro (2).

198. La legge riconosce tre specie di società commerciali: la società può essere in nome collettivo, in accomandita, od anonima (art. 106 Cod. Comm.). Vi ha un'altra specie di consorzio detto associazione in partecipazione. Diremo brevissime parole intorno a ciascuna. La società in nome collettivo, che si contrae fra due o più persone, ed ha per oggetto di esercitare il commercio sotto una ragione sociale (art. 112 Cod. Comm.), per es. *Bonola e C.°*, deve risultare da atto scritto.

Essa presenta in questi esercizj l'opportunità di agevolare la scelta di un gerente: perciocchè il gerente di una simile società non è altro che un mandatario a tempo, *revocabile*, associato o non associato, il quale non è responsabile che dell'esecuzione del suo mandato, e non contrae, per motivo della sua amministrazione, alcuna obbligazione personale nè solidaria relativamente agli impegni della società.

Del resto i soci in nome collettivo sono tenuti in solido per tutte le obbligazioni della società, ancorchè un solo socio vi abbia apposto

(1) Belli. *Giorn. del Foro*, 1853, Part. I, pag. 189.

(2) Sent. 25 giug. 1853 della Corte di Parigi. Teulet Camerlin, *Journal des Trib. de Comm.*, pag. 306.

la firma sotto la ragione sociale. Che se nell'atto di società uno o più soci sono autorizzati a firmare, le sole firme di questi sotto la ragione sociale obbligano i soci.

Le società formate anche senza atto scritto, e che consistano nell'impegno assunto di operare *in comune, dividendosi i prodotti di guadagno in proporzioni determinate*, importano pure esse la responsabilità solidaria di tutti coloro che ne fanno parte. Così per esempio nelle società dei comici e professori d'orchestra e d'altri artisti, che talvolta si formano, in caso che fallisca il capo comico, o l'impresa, tutti gli altri socj sono egualmente responsabili, *in solidum*, degli impegni contratti da chi assumesse la loro rappresentanza; poco importa che abbiano fissati carati maggiori o minori negli utili, ognuno d'essi rimane garante con tutto il suo avere a favore dei creditori della compagnia (1).

I soci in nome collettivo dell'impresario non possono prendere interesse in altre imprese teatrali o fare operazioni per proprio conto colle medesime, senza il consenso degli altri soci. Però il consenso si dovrebbe presumere, se l'interesse del socio, in altre imprese preesisteva alla società, ed essendo noto al nuovo impresario non fu espressamente convenuto che cessasse. Questa regola appoggia all'ovvio principio di ragione che chiunque entri in una società deve apportare alla medesima tutta la sua operosità, le sue attitudini, il concorso di tutte le sue forze; nè deve permettersi che il socio abbia interesse in due diverse gestioni, le quali per l'identità dello scopo diventano di regola l'una all'altra rivali e si fanno concorrenza, sicchè colui che fosse interessato in entrambe potrebbe indursi a tradire i successi dell'una, meno probabili o meno lusinghieri, per favorire quell'altra che lasciasse sicurezza di maggiori lucri e profitti.

In caso quindi che un socio abusasse per tal modo della fiducia degli altri, la società avrebbe diritto di ritenere come fatte per conto proprio le operazioni del fedifrago, dividendone i vantaggi, ovvero di conseguire da lui il risarcimento dei danni, ed anche di espellerlo dalla società (2).

Può farsi anche una impresa in accomandita: cioè mediante una società nella quale vi sieno uno o più soci tenuti in solido, ed uno o più soci semplici capitalisti, che si chiamano accomendanti, e rispondono solamente fino a concorrenza del capitale conferito. Anche

(1) Avventi, *Mentore Teatrale*, p. 20, § 35.
(2) Art. 115-117 *Cod. di Comm.*, — e Borsari, ivi.

questa società è retta sotto un nome sociale, che deve essere necessariamente quello di uno o più soci responsabili tenuti in solido.

Il socio capitalista non potendo prendere alcuna ingerenza nell'amministrazione della società, sotto pena di diventare egli pure responsabile solidariamente in faccia ai terzi per le obbligazioni sociali, può avere degli affari in proprio colla società ed anche contro di essa: può essere fornitore di vestiarj, macchinismi, musica e quant'altro si riferisca agli spettacoli teatrali: imperocchè egli rimane libero nell'esercizio di ogni suo diritto e può applicarsi a qualunque industria o speculazione gli talenti: e può anche assumere un impiego o servizio qualunque nella impresa di cui è azionista, purchè non sieno funzioni di gerente, atti di amministrazione, e non porti diritto di firma sociale, nemmeno per procura (1).

La Società anonima si forma mediante riunione di capitali, divisi per azioni: differisce da quella in accomandita in quanto non ha una ditta o ragione sociale con nomi dei soci, ma è designata coll'oggetto della impresa, come *Accademia dei filodrammatici, Teatro lirico,* e simili.

Essa è amministrata da mandatarj, che sono rivocabili, possono essere socj o non socj, a stipendio fisso o gratuito; ma non può essere amministratore della società anonima, e neppure di quella in accomandita per azioni, il banchiere della medesima, il costruttore, l'appaltatore ed il sub-appaltatore di materiali per conto di essa.

Gli azionisti sono responsabili solamente fino all'ammontare delle loro azioni (2).

Non entra nei confini e nello scopo di quest'opera lo sviluppare tutte le formalità e prescrizioni ordinate dalla legge per la costituzione di queste diverse forme di società; e tanto meno lo indicare i diritti ed obblighi che, anche indipendentemente dalle scritture sociali, derivano ai soci fra essi e nei rapporti coi terzi; è questa una materia vastissima del diritto commerciale, per la quale non possiamo che rimettere i lettori al Codice patrio di Commercio ed ai trattatisti che lo illustrarono.

199. Piuttosto non possiamo sottacere la questione che si agita dai trattatisti di giurisprudenza teatrale, se, riguardo a coloro che si associano all'impresario di spettacoli, potrebbe la società ritenersi una semplice *partecipazione,* a termini degli art. 177 e seguenti Cod. di Commercio.

(1) Art. 118-128 Cod. di Comm.
(2) Art. 129, 131, 138, 140, Cod. cit.

La Società in partecipazione, detta altre volte *conto in partecipazione* o *Società anonima*, perchè in faccia ai terzi non ha un nome che la distingua, è quella in cui una o più persone sono i nominali padroni del negozio, trattano con terzi, si obbligano verso di loro; ed altri, senza farsi conoscere nè obbligarsi verso i terzi, accedono alla impresa sotto l'ombra dei soci o rappresentanti principali, e non hanno rapporto che con essi (1): *lo scopo è comune, e l'azione individuale:* essa non è che una comunione temporanea di interessi, a termine generalmente breve, duratura pel tempo che l'operazione richiede, e avente per solo scopo una data operazione e quelle che ne dipendono: comunione, che risulta da un contratto, il quale fu spesso stipulato solamente a voce, e nell'istante medesimo in cui si diè principio all'operazione.

Or i signori Lacan e Paulmier opinano che nelle imprese teatrali non possa esservi associazione in partecipazione. Una società, dicono essi, istituita per un complesso di operazioni il cui numero è illimitato e deve abbracciare uno spazio di tempo più o meno lungo, non può dunque costituire un'associazione in partecipazione, comechè sia stata qualificata per tale, dovendo gli atti giudicarsi secondo la loro sostanza, non secondo la qualifica che le parti vollero ai medesimi attribuire. Or un'impresa di spettacoli si compone di molteplici e variate operazioni commerciali, che reciprocamente si avvincono, si rinnovellano ogni giorno e formano un tutto che si estende sopra una scala più o meno vasta. Una impresa consimile non può quindi formare oggetto di una semplice partecipazione (2).

Così giudicava la Corte di Parigi col decreto 29 gennajo 1841 (*Le Droit* e *Gaz. des Trib.*, 30 gen.), nell'affare Laurey e Dormoy; rapporto alla concessione del privilegio relativo alla gestione del *Teatro-Italiano*. Laurey pretendeva che, pel conseguimento di questo privilegio, si fosse formata una società in partecipazione fra esso ed i signori Alessandro Dumas, Marliani e Dormoy; e chiedeva di essere riconosciuto socio nelle proporzioni che egli sosteneva essersi cogli avversarj convenute. La sua domanda fu rejetta, e fra i motivi di questa decisione era detto che la pretesa società non poteva considerarsi come una società in partecipazione, dacchè essa non aveva avuto per oggetto una o più operazioni determinate, ma sì l'esercizio di *un ramo di commercio*, ciò che stabiliva fra gli associati una *comunione di interessi continua*.

(1) Borsari, Op. cit., all'art. 177, p. 555; — Casaregis, *De Comm.*, Disc. 39, n. 30-32.
(2) *Traité de la législ. et jurisprud. des théâtres*, T. I, n. 182.

La giurisprudenza, per altro, non è in proposito stabilita: e tale incertezza vuolsi attribuire alla vaga definizione che ne porgeva la legge. Secondo Troplong (1), ciò che caratterizza l'associazione in partecipazione, si è che questa specie di società è sempre ed essenzialmente occulta, non crea patrimonio sociale, non azione solidaria, non corpo morale, non ha ragione sociale, non residenza, non firma sociale. Riesce poi indifferente che queste operazioni sieno o non sieno già prima conosciute, che il numero ne sia limitato od illimitato. Questa opinione, che è contraria a quella di molti altri giureconsulti italiani e stranieri (2), ebbe maggior successo avanti ai tribunali. Un decreto della Corte di Cassazione francese, 5 luglio 1825, rigetta il ricorso spiegato contro una decisione della Corte di Parigi, 4 genn. 1823, la quale aveva giudicato che l'associazione formata per l'amministrazione di uno stabilimento di bagni pubblici costituiva una società in partecipazione. Lo stesso fu deciso rapporto ad una società per scavo di miniere, per equipaggiamenti militari e simili. Si hanno anche giudicati più recenti in questo senso, rispetto a gestioni di pubblici spettacoli (3).

Tale questione è per l'ordinario sollevata dai creditori che hanno l'interesse di sostenere che la società deve ritenersi di nome collettivo, anzichè di semplice partecipazione. Chi ha prestato ad un socio, il quale male risponde ai suoi impegni, se può stabilire che trattasi di una vera società commerciale avente quel carattere, ha coobbligati in solido tutti gli altri. Da questo punto obbiettivo delle azioni creditorie si svolgono disputazioni molteplici e di variati aspetti, ora riguardanti la proprietà dei capitali conferiti nel cumulo sociale, ora in materia di rivendicazione, e più gravi ed importanti in ordine ai fallimenti (4).

Anche in Italia prevalse per qualche tempo il principio che la partecipazione non può avere per subietto che una o più operazioni circoscritte e senza seguito, e che, laddove si riscontri essere stata presa di mira la generalità e la continuità delle operazioni di un determinato ramo di commercio qualunque, a causa di tale indefinita estensione, che forma la caratteristica della società ordinaria e co-

(1) *Sociétés*, n. 499.

(2) AZONI, *Dizion. di giurisp. merc.* V. *Società*, art. 2, n. 226. — PARODI, *Dir. commerc.*, P. I, n. 86, 93. — PARDESSUS, *Diritto Mercantile*, n. 1045 e seg. — DELANGLE, *Delle Società di Comm.*, n. 606. — MALPEYRE e JOURDAIN, *Sociétés*, p. 260.

(3) *Gaz. des Trib.*, e *Le Droit*, 24 feb. e 6 lug. 1852.

(4) BORSARI, *Cod. di Comm.*, n. 608, p. 561.

mune, ed esclude affatto l'associamento o conto in partecipazione, non può ritenersi costituita che una Società collettiva.

Così fu deciso in una dotta sentenza della Corte d'Appello di Lucca in data 15 dicembre 1862, ove sono riferite in copia autorità e decisioni conformi nel senso ora avvertito (1). In quella specie però non trattavasi di materia teatrale, sibbene di commercio in orologerie ed oggetti preziosi.

Ma la giurisprudenza venne gradatamente a principj più razionali e più larghi, determinando i caratteri della partecipazione non tanto nel termine più o meno breve del suo esercizio, nella limitazione e specialità dell'oggetto e simili, quanto specialmente nel non esservi alcun rapporto del partecipante coi terzi e col pubblico, nel non ravvisarsi una esistenza comune in faccia al commercio, nè un indizio che costituisca nella convinzione dei terzi *un ente morale commerciale*, ma soltanto obblighi e promesse personali e distinte (2).

Il Borsari sviluppa egregiamente la questione, indicando le oscillazioni e il progresso sia della dottrina che della giurisprudenza, e riassume in una breve espressione, concettosa e felice, il carattere essenziale della partecipazione: il criterio dirigente, egli dice, sia sempre in questi termini: *Se vi sia azione collettiva o individuale* (3); tutti gli altri criterj, se non assolutamente falsi, sono torbidi, insufficienti, inadeguati e pericolosi.

Io credo, poi, che le opinioni restrittive degli scrittori che ritennero requisiti necessarj della partecipazione la brevità del tempo, il limite e la specificazione delle operazioni, la discontinuità, la prenozione degli affari, ecc., abbiano perduto assai d'autorità in faccia al testo del nuovo Codice di Commercio. L'art. 179 dichiara che « l'associazione in partecipazione è quella con cui un commerciante dà ad una o più persone una partecipazione negli utili e nelle perdite di una o più operazioni, *o anche del suo commercio,* » mentre l'art. 59 del Codice di Commercio albertino diceva: « le associazioni in partecipazione sono relative ad una o più operazioni di commercio *speciali* e *determinate.* » Ora, la generalità di questa ultima frase del nuovo Codice « *o anche del suo commercio* » mi sembra escludere affatto tutte le restrizioni che per lungo tempo molti giureconsulti e la giurisprudenza vollero apporre alla associazione in partecipazione.

(1) *Gazz. dei Tribunali*, Genova, 1863, p. 28; — Sent. 28. apr. 1863 della Corte di Genova, ivi, p. 772.

(2) Sent. 7 febb. 1863, C. imp. di Parigi, riferita nella *Gazz. dei Trib.* di Genova, 1863, p. 230: — Sent. 28 apr. 1862 della C. d'App. di Genova, ivi, p. 308.

(3) All'art. 177-179 Cod. di Comm., p. 561-565.

Dopo ciò, non ho d'uopo di soggiungere che specialmente in obbedienza alla legge ritengo potersi dare l'associazione in partecipazione anche in un'impresa teatrale (1); purchè, nonostante i rapporti speciali e la comunione d'interesse, la direzione e l'amministrazione rimanga sempre ed esclusivamente affidata al direttore, che risponde in faccia ai terzi. Nè ritengo che siasi con ciò aperto l'adito alle frodi: poichè quando *l'azione individuale* venga a cessare, quando il partecipante in qualsiasi modo entri ad influire nelle operazioni della impresa col proprio credito e coll'azione personale, quando si manifesti ai terzi questa coalizione di interessi e di forze per allettarne la fiducia ed abusare di una fallace denominazione, dirò anch'io col Borsari, non resta che una cosa sola: condannare in solido e gli apparenti e gli occulti, affinchè quei mezzi subdoli che ad essi tornarono proficui, non si convertano in danno dei creditori; perchè in tal caso la solidarietà risulterebbe dal fatto stesso (2).

Conosciamo infatti esempj di associazione in partecipazione fra direttori di compagnie drammatiche ed artisti: e per citare nomi ben noti, ricorderemo la compagnia *Dondini*, della quale erano chiaro ornamento la Cazzola, Tomaso Salvini, e Dondini padre e figlio (3).

200. Ma quali saranno le obbligazioni che da questa forma di società derivano agli associati in confronto ai terzi? Anche qui valgono le norme del diritto mercantile: come fu detto poco sopra. Il direttore che, solo, tiene la gestione degli affari, risponde, coi beni e colla persona, verso tutti coloro che stipulano colla compagnia: ma la proprietà dei beni rispettivamente di ragione dei partecipanti non si confonde coi beni di quella da cui rimane distinta: la Società in partecipazione non dà a'suoi membri altri diritti ed obblighi fuor quelli di partecipare al riparto dei lucri ed alle perdite: per cui prima di tale riparto non vi ha confusione di interessi e simultaneità di azione ed obbligazione, ma tutto, sia proprietà, sia industria, rimane individuale e non comune (4).

201. Di queste associazioni in partecipazione per la gestione di un teatro, se ne ponno stipulare fra l'impresario ed un autore: oppure ancora fra il direttore ed uno o più attori, sia per un numero fisso di rappresentazioni, sia per mesi od anni, poichè in qualunque

(1) V. anche E. Agnel, *Côde-manuel des artistes*, p. 96, n. 156. — Dalloz, *Répert.*, ecc., V. *Théâtre*, n. 321.

(2) All'art. 179 Cod. di Comm., p. 565.

(3) Salucci, *Manuale della giurisprud. dei teatri*, Cap. XI, n. 116.

(4) Borsari, all'art. 179 C. Comm.; — Troplong, *Des Sociétés*, n. 508, 566; — Bédarride, *Des Sociétés*, n. 599; — e Sentenza 15 dic. 1862 sovra citata della Corte di Lucca.

ipotesi non usciamo dai termini degli art. 177 e seg. Cod. di Comm. Secondo i principj fondamentali del diritto comune risguardanti la società, fa d'uopo, perchè siavi realmente associazione, che l'attore o gli attori associati siano tenuti a soffrire una parte dei danni, come chiamati a raccogliere una parte degli utili. Non è, pertanto, necessario che la quota del partecipante sia uguale a quella del suo principale, nè proporzionata alla quota conferita: ma deve ritenersi che un contratto che lo esonerasse da ogni contribuzione o da ogni perdita non sarebbe un contratto di società (art. 1719 C. Civ.), ma una convenzione ordinaria, colla quale egli locherebbe la sua produzione od i suoi servigj per una retribuzione determinata od eventuale (1).

202. Citammo esempj anche di società di attori che assumono in comune la gestione di un'impresa teatrale: e in tal caso i rispettivi diritti ed obblighi sono regolati dalle convenzioni, e dove taccia il contratto, si osserveranno le norme generali sulle società. Ogni socio conferisce l'opera sua, il suo genio, l'attività delle personali prestazioni. Ma l'assenza temporanea di un socio per malattia od altra causa legittima, gli farebbe forse perdere il diritto alla sua quota di utili? Deve ritenersi la negativa. E ciò dipende dalla differenza dei principj che reggono il contratto di locazione e quello di società. Non è questo il caso dell'attore che, scritturato ad un impresario, manca per malattia od altro impedimento agli obblighi assunti: in questo caso l'attore loca la sua opera contro una mercede, che ne è il rigoroso rappresentativo; cessando l'opera per un tempo che non sia scusato dalla consuetudine teatrale, cessa *ex jure* all'impresa l'obbligo del corrispettivo onorario: ma nel caso di società non è convenuta alcuna mercede; l'attore non stipula una paga: egli mette solamente in comune la propria industria, con tutte le eventualità che sono alla medesima inerenti, verso una parte proporzionata di frutti. Ciascuno ripete il suo diritto, non tanto dall'opera effettiva che ha prestato all'impresa, come dalla sua qualità di socio. Egli non può essere esposto a subire trattenute sulla sua quota, se non in quanto siasi reso colpevole d'una infrazione agli statuti, od in quanto abbia cagionato un danno alla società per imprudenza o per colpa (2).

203. Giusta l'art. 155 del Codice di Commercio il contratto di società dev'essere per iscritto: ed all'art. 157 è disposto che « la prova testimoniale *fra i socj* non può essere ammessa contro od in

(1) V. CATTANEO e BORDA, *Cod. Civ. annot.*, all'art. 1719; — TROPLONG, *Des Sociétés*, n. 620. 636 e seg.
(2) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 338.

aggiunta al contenuto dell'atto di società, nè sopra ciò che si allegasse essere stato detto prima, contemporaneamente o posteriormente all'atto, quantunque si trattasse di somma minore di L. 500. »

La legge commerciale fu dunque applicazione della regola generale sancita all'art. 1341 Cod. Civile, e con maggior rigore per le società di commercio, in quanto che richiede l'atto scritto anche quando si tratti di valore inferiore alle L. 500.

Il Borsari, poi, ritiene che non sia applicabile alla società di commercio il disposto degli art. 1347, 1348 Cod. Civile, i quali, in via d'eccezione, ammettono la prova testimoniale quando siavi un principio di prova scritta o sia smarrito il documento, ecc. — Io pure ritengo che, trattandosi di disposizioni eccezionali della legge civile, non possano venire invocate in argomenti commerciali ove la legge ha intenti e sanzioni particolari, i cui termini assoluti non ammettono eccezioni: non saprei, per altro, non ammettere la prova testimoniale e gli altri mezzi autorizzati dall'art. 92 Codice di Commercio nel caso di smarrimento fortuito o per forza maggiore dell'atto contrattuale, giacchè a questo riguardo la disposizione dell'art. 1348 Cod. Civ. ha fondamento nei principj universali del diritto comune.

È poi ovvio e incontestabile che la necessità della prova scritta richiesta dall'art. 157 Cod. di Comm. si riferisce soltanto alla convenzione di società e non già a tutte le circostanze di fatto avvenute prima, durante o dopo il contratto su cui per avventura si domandasse l'applicazione del medesimo. — Tutte queste circostanze potranno provarsi coi varj mezzi indicati all'art. 92.

La legge ha espressamente sancito che nelle società in nome collettivo o in accomandita semplice, i socj non possono opporre la mancanza dell'atto scritto per tentare di sottrarsi alle loro obbligazioni verso i terzi che hanno contratto in buona fede con una società notoriamente conosciuta (art. 155 Cod. Comm.); quando la società è notoria, si rivela dagli atti emanati dai socj, ed i terzi contrassero sulla fede della sua esistenza. È però naturale che ai terzi incombe l'onere di fornire la prova dell'esistenza della società nei modi ordinarj (1).

Il difetto della pubblicazione dell'atto di società in nome collettivo, richiesta dall'art. 158 Cod. di Comm., importa nullità delle rispettive stipulazioni, e questa nullità essendo assoluta e d'ordine pubblico può essere invocata da qualsivoglia degli associati medesimi

(1) Delangle, *Sociétés*, n. 517. — Borsari, all'art. 155 Cod. Comm., n. 526.

per isciogliersi dall'obbligo di rimanere in società (1), e riprendere tutto ciò che abbia conferito in comune (2): ma essa non li scioglie dagli impegni contratti verso i terzi. Si tratta di creditori della società? Questi possono far valere l'atto sociale a loro favore, senza che ai socj sia permesso giovarsi del difetto di pubblicazione e della conseguente nullità dell'associazione per sottrarsi alla solidalità passiva. Si tratta di creditori personali di un socio? Essi hanno diritto di esercitare liberamente le loro azioni anco sui beni conferiti in comune dal loro debitore, senza che nè questo nè verun altro dei socj possa loro opporre l'atto di società. In una parola, i terzi possono, se loro giova, ritenerli come socj, ma, al contrario, essi non possono far valere la qualità di socj contro i terzi ed a proprio vantaggio (3).

L'estratto degli atti di società dev'essere rimesso, entro quindici giorni dalla data, alla cancelleria del Tribunale di Commercio nella cui giurisdizione vuolsi stabilire l'intrapresa, per essere trascritto sul registro e rimanere affisso per tre mesi nella sala del Tribunale. Codeste formalità sono prescritte dall'art. 158 Cod. Comm. a pena di nullità riguardo agli interessati, ma la loro omissione non può dai soci ai terzi venire opposta (art. 164 Cod. cit.). Anche gli art. 159 e seguenti Codice di Commercio relativi alla forma degli estratti ed agli avvenimenti ulteriori che si debbono fare di pubblica ragione, sono parimenti applicabili alle società formate per imprese di spettacoli.

204. Se la società fu istituita in nome collettivo, i soci sono tenuti in solido per tutte le obbligazioni della società, ancorchè un solo socio vi abbia apposta la firma; l'impresa teatrale essendo di sua natura atto di commercio (art. 2, n. 3, art. 723, n. 6 Cod. Comm.), imprime dessa medesima a coloro che la esercitano il carattere di commercianti, e la solidarietà è stabilita per legge nelle obbligazioni da questi contratte. Se nell'atto di società uno o più soci sono autorizzati a firmare, le sole firme di questi sotto la ragion sociale obbligano i soci (art. 90, 114 C. Comm.). Se è in nome collettivo per alcuni ed in accomandita per gli altri, soltanto i primi sono obbligati solidariamente; gli accomendanti rispondono solamente fino alla concorrenza dei fondi portati o che devono portare in società (art. 119, 121 C. Comm.).

(1) C. Cassaz., Torino, 17 genn. 1867, *Annali di Giuris.*, 1866. 1867, P. I, p. 252.

(2) PARDESSUS, n. 1007. — DELANGLE, *Sociétés comm.*, T. II, n. 513 e seg. — TROPLONG, *Sociétés* n. 240 e seg. — MALEPEYRE et JOURDAIN, *Sociétés comm.*, p. 115. — ALAUZET, *Cod. comm.*, T. I, n. 223.

(3) BEDARRIDE, *Sociétés*, n. 364-367. — V. Nota degli *Annali* succit., a p. 252.

205. Gli accomendanti non possono fare alcun atto dell'impresa teatrale, nè essere impiegati negli affari della società nemmeno in forza di procura, sotto pena d'essere tenuti in via solidale coi soci in nome collettivo per tutte le obbligazioni della società (art. 122, 123 Cod. Comm.).

Lo spirito di questa legge, nota il Borsari, è il prodotto dell'esperienza, che non falla. Quante volte egregi speculatori, di nome accomendati e personalmente irresponsabili, avendo il maggior interesse nella impresa, dopo avere spinti gli affari in tutte le direzioni senza riuscire, nel giorno del *redde rationem* ridivennero, sotto la pelle d'agnello, accomendati! Esposte ai colpi dei creditori rimanevano alcune individualità senza credito presso a poco come i responsabili dei giornali, persone fittizie, socj solidali, gerenti di aspetto, ma disperati nel fondo: indegne mistificazioni che i legislatori condannano, proclamando tali operazioni e tali qualità incompatibili (1).

Non ha la legge voluto che, col suo partecipare alla gestione, potesse un accomendante influire sul credito dell'impresa, captare la fiducia dei terzi, ed attirare i loro capitali o l'opera loro, salvo, poi, in caso di disastro, a riparare dietro l'inviolabilità di un titolo fittizio. Il socio che prende parte alla gestione si reputa rinunciare alla sua qualità di accomendante ed al vantaggio di non essere obbligato al pagamento dei debiti oltre la concorrenza della sua quota. Così l'accomendante che stipulasse un contratto con qualche fornitore, od una scrittura con un attore, che sottoscrivesse, accettasse effetti per conto dell'impresa, sarebbe decaduto dalla qualità che gli attribuivano gli statuti, e solidariamente obbligato al pagamento dei debiti sociali (2).

206. Conviene però ben distinguere gli atti *interni* che l'accomendante può benissimo fare a tutela dei proprj interessi, da quegli atti *esterni* che ne involgono la responsabilità, mettendolo direttamente a contatto coi terzi, col pubblico. Così, per es., s'egli si limita a dare istruzioni al gerente per regolarsi nell'amministrazione, a verificare i libri o i conti di cassa e simili, non eccede indubbiamente la sfera de' suoi diritti. Così pure egli ha diritto di intervenire alle adunanze generali della società, in cui spesso vengonsi ad approvare gli atti del gerente o ad autorizzarlo a nuovi impegni: ma il consenso che ivi presta non può in alcun modo addossargli responsabilità (3). Tanto è ciò vero che queste deliberazioni possono bensì, e devono, aver

(1) *Cod. di Comm. annotato*, all'art. 122, n. 446.
(2) LACAN e PAULMIER, *Legislat. et jurispr. des théâtres*, T. I, n. 192.
(3) PARDESSUS, n. 1031. — TROPLONG, *Des Sociétés*, n. 424. — BEDARRIDE, n. 245. — BORSARI, loc. cit., n. 447.

effetto fra i soci, semplici accomendanti, e il gerente, ma non già impedire che questi possa operare anche contro la deliberazione stessa *rispetto ai terzi*, e col fatto obbligare la società: imperocchè se la volontà degli accomendanti fosse suscettiva di tanta influenza da legare l'azione del gerente, essi avrebbero realmente esercitato un atto d'amministrazione. E in conseguenza non si ammettono gli accomendanti ad impugnare le operazioni del gerente contrarie al deliberato, ove involgono interessi dei terzi (1).

207. Può accadere che in una società in accomandita per azioni avente per oggetto la gestione di uno spettacolo, alcune azioni siano state acquistate da autori, da attori, o da altre persone addette al teatro. Si vorrà ritenere che l'azionista abbia rinunciato alla sua qualità di accomendante, col conferire i suoi talenti, e l'opera sua al servizio dell'impresa come attore, autore od impiegato? No. Il divieto di ingerirsi nell'amministrazione sociale non si estende ai contratti che l'impresa facesse per suo conto coll'accomendante, o che questi facesse colla società come farebbe con ogni altra società di commercio (art. 122 C. Com.). Epperò l'autore che fa rappresentare un dramma sul teatro, l'attore che vi si è legato con una scrittura, il cassiere, il controllore, il macchinista e simili, non concorrono come *soci* o *mandatarj*, al successo od al sostegno della gestione finchè si ritengono ai limiti delle funzioni loro proprie. I servigi ch'essi rendono sono indipendenti dalla loro qualità di socj: e, in vero, potrebbero prestarli anche senza avere alcun interesse nell'impresa. Non è questo un *fare atto di gestione*, nè *occuparsi degli affari* della società, come intende la legge. Così il Tribunale di Commercio decise che alcuni impiegati al teatro, i quali sottoscrissero azioni a titolo di sicurtà, non potevano considerarsi come azionisti che si fossero immischiati nella gestione della società, quando non si fossero scostati dalle attribuzioni speciali del loro ufficio (2).

208. Il gerente della società, che a questo titolo aggiunge quello di direttore, è investito di un mandato estesissimo. Egli amministra liberamente gli interessi sociali, incassa gli introiti, regola le spese, fa i contratti e le scritture cogli attori, autori, impiegati, fornitori ed altri, contrae quei prestiti che i bisogni dell'intrapresa possono rendere alla società necessarj, ecc.

(1) PARDESSUS, *Des Sociétés*, n. 240. — BORSARI, loc. cit.

(2) *Gaz. des Trib.*, 17 lug., e *Le Droit*, 4 ag. 1841; ed altro simile giudicato, V. *Gaz. des Trib.*, 17 marzo 1847, LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 193. — V. anche TROPLONG, *Sociétés*, n. 436; e BORSARI, loc. cit., n. 453.

Nello stesso tempo che le obbligazioni da lui firmate lo obbligano personalmente, obbligano altresì solidariamente i soci in nome collettivo entro i limiti dei fondi sociali (1).

209. I poteri del direttore o gerente non giungono, per altro, alla facoltà di vincolare l'immobile ipotecariamente a garanzia dei mutui che contrae. Per quanto libera sia la sfera d'azione del gerente, essa non può estendersi oltre gli atti d'amministrazione. Il gerente non ha che il diritto di amministrare, non mai quello di disporre direttamente o indirettamente della cosa comune. A termini dell'art. 1974 Cod. Civ., l'ipoteca convenzionale non può essere concessa se non da coloro che hanno la capacità d'*alienare* gli immobili che voglionsi a quella sottoporre. L'art. 1741 Cod. Civ. non riconosce al mandatario, e tale è il gerente, il diritto d'ipotecare ed alienare, se non quando gliene sia stato rimesso esplicito mandato.

Nel silenzio dell'atto sociale, il gerente non può dunque dedurre da questa sua qualità il potere di ipotecare l'immobile, e meno di alienarlo (2).

210. È libero ai soci, nella redazione degli statuti, di estendere o limitare le attribuzioni del gerente. Possono accordargli il diritto di ipotecare, come possono subordinare all'adempimento di certe condizioni l'esercizio di certi atti d'amministrazione. Facoltà questa, che è nell'essenza del mandato, ed altra norma non ha fuorchè il grado di confidenza che il mandatario ispira. Tuttavolta, una clausola limitativa dei poteri del mandatario non potrebbe essere opposta ai terzi se non in quanto fosse stata portata a loro conoscenza mediante la pubblicazione degli estratti. Se gli estratti comunicati al pubblico non ne fanno parola, i terzi hanno fondamento di credere che il gerente fu investito di tutti i diritti che comporta la sua qualità. La loro buona fede non tollera sorpresa per parte di una clausola che rimase segreta.

Senza dubbio, non giova dissimularlo, ancorchè questa formalità fosse stata adempiuta, essa non garantirà sempre i terzi dagli errori in cui ponno cadere per la restrizione delle facoltà del gerente. Che siasi detto negli statuti che il gerente non potrà prender mutui, o non lo potrà che a determinate condizioni, l'inserzione di tale clausola nei pubblici estratti non toglie, segnatamente ove la pubblicazione

(1) Vivien et Blanc, *Legislat. des théâtres*, n. 204 e seg. — Sui poteri dei gerenti in fatto di prestiti, Vedi Troplong, *Des Sociétés*, T. II, n. 684; — Duvergier, *Cont. de Soc.*, n. 314; — Delangle, *Des Soc. comm.*, T. I, n. 140; — Borsari, Op. cit., n. 424 e seg.

(2) C. Cassaz., 24 aprile 1844, S. 44, 1, 395. — Pardessus, n. 1014.

sia già di vecchia data, che in faccia ai terzi la sola qualità di gerente non sia l'indice principale della estensione de' suoi poteri (1).

211. Le contestazioni che nascono fra i socj, dipendentemente dalla società, giusta l'art. 96 della proc. civ. sono di competenza dell'autorità giudiziaria del luogo in cui è il principale stabilimento della società: la legislazione italiana non ha accolto il precetto del Codice francese, che all'art. 51 deferiva agli arbitri tutte le differenze che possono insorgere fra i socj. Il compromesso, adunque, è anche in questa materia facoltativo e si osserveranno all'uopo le norme indicate all'art. 8 del Codice di procedura civile. Riguardo alle clausole compromissorie che talvolta si stipulano nelle scritture teatrali per deferire alle direzioni l'arbitramento delle controversie insorgibili, si veda quanto fu esposto al n. 175.

212. Non credo necessario soggiungere che nelle considerazioni fin qui sviluppate intesi solamente di esporre le regole principali cui vanno soggette le società per imprese di spettacoli secondo la forma della loro organizzazione. Il carattere commerciale di queste imprese, i diritti e le obbligazioni degli impresarj o dei socj che ponno essere proprietarj, faranno sorgere, in pratica, moltissime altre questioni, come giornalmente se ne offrono nei rapporti dei commercianti e dei terzi, o degli azionisti e dei gerenti di società. E qui non avrei potuto estendermi sopra tali questioni senza eccedere i naturali confini di quest'opera; le soluzioni appartengono al diritto comune e alla giurisprudenza. A me basta aver segnalato alcuni generali principj e alcune fonti migliori a cui attingere nei casi dubbj, fra le quali autorevolissima è per certo quella del nostro Borsari.

(1) Siffatta considerazione parve sì importante al Tribunale di Commercio di Parigi, da trascinarlo ad una giurisprudenza la quale, per rimediare ad un inconveniente, tenderebbe nulla meno che a rendere il più delle volte impossibili le società in accomandita. Il Tribunale venne a decidere che le restrizioni apposte dai soci alle facoltà dei gerenti non sono mai opponibili ai terzi, quand'anche fossero state pubblicate secondo le prescrizioni della legge (*Le Droit*, 10 apr. e 18 ag. 1841). Questa dottrina, diciamo, sarebbe sovversiva dell'accomandita; avvegnachè sia dimostrato dall'esperienza che i capitali, oggidì più che mai, non rispondono all'appello degli speculatori se non ove siano protetti contro gli abusi della gerenza mediante disposizioni restrittive. Essa è contraria, inoltre, al principio della libertà delle convenzioni ed alle regole del mandato. Per ciò che riguarda l'interesse dei terzi, esso merita al certo pieno favore, ma non si deve esagerarne i pericoli. La pubblicità con cui viene notificata la posizione del gerente non è transitoria o fugace: essi ponno conoscerla quando vogliano, dai registri tenuti al Tribunale di commercio: ponno, in ogni caso, astenersi dal trattare col gerente sinchè non abbiano ispezionati gli statuti e verificati i poteri ch'essi gli conferiscono: se non lo fanno, dovranno a buona ragione imputare a sè medesimi le conseguenze di atti inconsiderati (*Gaz. des Trib.*, 2 lug., e *le Droit*, 15 lug. 1841; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 190).

CAPITOLO II.

Costruzione, proprietà e locazione dei teatri e delle sale da spettacolo.

Sezione I. — *Costruzione.*

213. Dei teatri, anfiteatri e circhi antichi.
214. Del teatro moderno: e dei palchetti.
215. La costruzione dei teatri è libera.
216. La società per costruzione d'un teatro non è commerciale.
217. L'Impresa di terzi è commerciale quando provveda anche i materiali.
218. Natura giuridica della costruzione: se mobile o immobile.
Osservazioni sulla opinione e distinzione del Borsari.
219. Le obbligazioni verso l'architetto ed i somministratori di materiali per la fabbrica non sono commerciali.

213. I primi teatri, così in Grecia come in Italia, non furono che palchi temporanei di legno, eretti in certe occasioni e poscia disfatti: ma in appresso vennero costruiti in pietra e in mattoni, come edifizj stabili, e con notevole fasto di bellezza architettonica e magnificenza di decorazione: somiglianti in ambedue i paesi in ciò che si riferisce al carattere generale della costruzione, ma differenti per alcune delle disposizioni interne e per la distribuzione di alcune parti essenziali (1).

(1) Il teatro *romano* era ordinariamente fabbricato dentro la città sopra un terreno piano, e presentava esternamente una costruzione semicircolare da una estremità, componendosi d'uno o più ordini d'arcate, per le quali entrava lo spettatore: v'erano scale nell'interno dell'edifizio, che lo conducevano a diverse file di sedili, disposti in semicerchio, o ricinti da muro esterno, come ancora si rileva oggidì nel teatro di Marcello, quale appare nei ruderi che ne rimangono in Roma. Due piani soltanto vi restano: l'inferiore, d'ordine dorico, sepolto in parte nel suolo; sopra questo, l'ordine ionico e in miglior stato; ma v'era in origine un terzo piano, d'ordine corintio, che è interamente sparito. La linea circolare della pianta ci è attestata dagli scrittori; come anche le colonne che decoravano ciascun piano, e fra esse le pietre degli archi che formavano altrettante arcate aperte, ora chiuse dal muro e dalle finestre delle case moderne, in cui si è trasformato questo edifizio. L'estremità opposta del fabbricato, che conteneva il palco scenico, e le stanze destinate all'uso degli attori e a' magazzini, era piana, formando, per dir così, la corda o base del semicerchio, ed era all'esterno decorata d'un portico (*porticus*), talora d'estensione considerevole, contenendo moltissime colonnate, passeggi coperti e scoperti e corridoi, ove solevano di preferenza ridursi le persone oziose ed eleganti della città. Queste nozioni ci sono confermate altresì dalla pianta del teatro di Pompeo, che si conserva in Roma stessa. L'interno era a cielo scoperto, non avendo tetto, e si componeva delle seguenti parti essenziali. Il corpo dell'edifizio (*cavea*), ove sedevano gli spettatori, consisteva in un dato numero di file semicircolari di sedili, formate da alti scalini (*gradus*) e che sorgevano in linee concentriche le une sulle altre, ed erano suddivise orizzontalmente in ordini (*mœniana*), comprendendo parecchie file ciascuno, mercè larghi pianerottoli (*præcinctiones*); e verticalmente in ispartimenti cuneiformi (*cunei*) mediante quantità di scale, per le quali scendevano gli spettatori, che trovavansi al sommo di ciascuna scala, e alle quali si arrivava per mezzo di passaggi e di corridoi coperti, costruiti nel guscio dell'edifizio. Nel fondo della *cavea* era l'orchestra, semicerchio esatto, e che aveva una strettissima affinità colla nostra platea, e conteneva i sedili pei magistrati e per le persone di grado; nè serviva, come l'orchestra greca, ai musicanti e ai giri del coro. Un poco

Oltre ai teatri vi erano eziandio i *circhi* e gli *anfiteatri* (1) pei combattimenti dei gladiatori ed altri spettacoli, e fino per battaglie

al di là di questa era un muricciolo, o *prosceni pulpitum*, che formava la fronte del palco scenico (*proscenium*) dalla parte degli spettatori, e che la separava dall'orchestra. Dietro il palco scenico innalzavasi un muro di mattoni o di pietre (*scena*), ecc., che costituiva la scena stabile del teatro, con tre grandi entrate per gli attori principali; e dalla parte opposta di questo muro le stanze o camerini per gli attori, e i magazzini (*postscenium*), o ciò che noi chiamiamo la parte dietro le scene. Nel teatro di Ercolano, fatto sul modello romano, si vedono, inoltre, due spartimenti che si avanzano fin sulla scena, ai due lati di essa, somiglianti ai nostri palchetti di proscenio, che si suppone fossero riserbati come posti d'onore ai principali magistrati della città, stantechè hanno ciascuno un ingresso particolare, che mette sul portico di dietro, per una scala separata; ma vogliońsi considerare piuttosto come varietà speciali, che come parti costituenti di qualsivoglia teatro.

Il teatro *greco* era ordinariamente costruito appiè d'una collina, i cui fianchi declivi, tagliati a gradini, davano agio a collocarvi i sedili degli spettatori, a la superficie piana che trovavasi appresso serviva alle costruzioni necessarie al palco scenico, alle scene, e a' loro annessi. In tali casi, tutto quel luogo era poco più che una semplice escavazione come lo *stadium* (V. nota a pag. 218), e non aveva alcun che d'esterno; ma quando la natura del suolo non dava tale agevolezza, e faceva d'uopo fabbricare sopra un terreno piano, la costruzione offriva gli stessi caratteri che quelli descritti sopra quanto al teatro romano. L'interno conteneva tutte le parti dianzi enumerate, disposte nella stessa maniera, ma che differivano in alcuni particolari d'importanza, così rispetto all'uso a cui erano destinate alcune di esse, come al disegno, secondo il quale erano formate. La parte ove scendevano gli spettatori (κοιλον, *cavea*) è, come quella, a cielo scoperto, e nel modo stesso suddivisa in ordini per mezzo di larghi corridoj (διαζωματα, *proecinctiones*), e in ispartimenti cuneiformi (κερκιδες, *cunei*), con iscale convergenti al centro (κλιμακες, *scalae*), ma invece di essere semicircolare, era formata d'un segmento di cerchio molto più grande, e così era capace di contenere un maggior numero di spettatori. L'orchestra (ορχηστρα) in simil guisa era assai più profonda che in un teatro romano, nè veniva occupata dagli spettatori, ma serviva unicamente al coro, che richiedeva spazio per ordinarsi e compiere i suoi giri. Nel centro dell'orchestra sorgeva l'altare di Bacco (θιμέλη, *thymele*). Il palco scenico e suoi annessi (προσκενιον, *proscenium*) erano divisi, come nel teatro romano, in due parti; il palco scenico stesso, da cui parlavano gli attori (λογειον, ακριβας, *pulpitum*), e la parte posteriore, col suo muro o scena permanente (σκενα, *scena*). Il nome di ciò che rimaneva dietro le scene, corrispondente al *postscenium* romano, è incerto: credono alcuni antiquarj che si chiamasse υποσκηνιον, ma danno altri quel nome al muricciolo che separa dall'orchestra la fronte del palco scenico.

Theatrum tectum. Teatro coperto di una tettoja, come l'*Odeum* di Pericle in Atene; adoperato generalmente come sala di concerto (Stat., *Sylv.*, III, 5, 91; *Inscript.*, ap. Orelli, 3294). Si crede che il più piccolo dei due teatri di Pompei fosse coperto, secondo un'iscrizione che vi si è trovata, in memoria della persona che fece innalzare il tetto a sue spese. Nell'interno è costruito sullo stesso disegno degli altri teatri; ma essendo caduta in rovina la parte superiore, non può accertarsi la natura del tetto. - ANT. RICH, *Dizion. delle antichità greche e rom.*, Vedi *Theatrum*; — MILIZIA, *Archit. civ.*, P. II, Cap. XVII.

(1) Gli anfiteatri erano edifici costruiti in origine per lo spettacolo dei combattimenti dei gladiatori, ma adoperati eziandio per altri spettacoli. La parte esterna era sempre formata da un muro ovale, diviso in uno o più ordini di arcate, secondo la grandezza dell'edifizio, e decorata di colonne, pilastri, ecc., conforme al gusto dell'architetto, siccome vedesi in un anfiteatro che esiste tuttavia in ottimo stato di conservazione a Pola in Istria. — L'interno figurava una specie di conca o cavità elittica (*cavea* circondata di sedili per gli spettatori, sorgenti a gradini l'uno sull'altro, ed era diviso in queste principali membra: l'*arena*, spazio piano e ovale nel fondo e al centro dell'edifizio, nel quale i combattenti pugnavano; il *podium*, galleria elevata che formava una prima cinta all'arena, riservata ai senatori, magistrati, e alle persone distinte; *gradus*, i giri di sedili occupati dal pubblico, i quali, quando l'edificio era alto, erano divisi in due o più branche chiamate *maeniana*, mercè larghi pianerottoli (*praecinctiones*) e muri di cinta

navali, — e gli *stadi* (1), molto simili ai circhi romani, per gli esercizj di ginnastica e per le corse a piedi.

Non è del nostro assunto il seguire le indagini degli storici sulla vera condizione dei teatri antichi: nè tampoco ci occuperemo di verificare quando e come e dove si costruissero i primi teatri (2), nè

(*baltei*): e verticalmente in iscompartimenti a forma di triangolo o cono arrovesciato (*cunei*), mediante quantità di scale (*scalae*) che comunicavano cogli anditi di entrata ed uscita (*vomitoria*) per entro l'ossatura dell'edificio. In cima a tutto v'era una galleria coperta destinata alle donne. Il pubblico entrava nel teatro per quegli archi a piano terreno che ancora si vedono negli avanzi dell'anfiteatro di Pompei o in quello di Pola. (ANT. RICH, *Dizionario delle antichità greche e rom.*, Voc. *Amphitheatrum*). Nel rialzo di muro con balaustrata che formava una specie di corridojo, detto *podium*, v'erano diversi ordini di sedili, destinati a' primarj magistrati, ed un rialzo con seggio speciale da cui gli imperatori assistevano allo spettacolo.

A Roma si contavano fino quindici circhi, non tutti certamente della stessa grandezza nè della stessa sontuosità; ora appena se ne scorge un solo vestigio, mentre a Costantinopoli i Turchi mantengono intatto il loro *Almeydan*, che è l'ippodromo eretto da Costantino, e vi praticano continuamente diversi esercizj. Tra quei circhi primeggiava di stupenda magnificenza il *Circo Massimo*, che dal suo umile stato sotto Tarquinio Prisco fu tanto superbamente ingrandito, che misurava 2180 piedi in lunghezza, 960 in larghezza, e poteva contenere 150,000 persone, e secondo gli esageratori fin 380,000. Il di fuori era abbellito di tre ordini di colonnati. Tutto di marmo. I due più grandi obelischi, quello che ora è alla piazza del Popolo, e l'altro a S. Gio. Laterano, erano sulla *spina* (massiccio di fabbrica larga 12 piedi e alta 6, eretta in mezzo al circo, e su cui erano altari, obelischi, statue, orchestre, ecc.), fra una moltitudine di statue di ogni specie. MILIZIA, *Archit. civile*, P. II, Capit. XVII, pag. 427.

Altre utili indicazioni sulla costruzione dei teatri antichi e moderni ponno vedersi nella *Storia crit. dei teatri ant. e mod.*, di PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, — VITRUVIO, *L'Architettura*, Lib. V; — MAFFEI, *Verona illustrata*, P. IV, L. II, Cap. XIV; — e nella *Storia e descrizione dei principali teatri*, di G. FERRARIO, pag. 16 e seg., 41 e seg.; ivi apprendiamo, fra l'altre cose, che Augusto pose nella distribuzione dei posti, un ordine diverso dall'antico. I militari si collocarono in un sito o *cuneo* separato; in un altro i pretestati co' loro pedagoghi, in un altro pure a parte i mariti plebei; alle donne, che prima solevano intervenire alla rinfusa, impose che soltanto dall'alto ed in sito segregato potessero vedere. Le Vestali occuparono un luogo distinto dirimpetto al seggio del pretore. Tra esse volle Augusto che si collocasse la sedia d'Augusta allorchè veniva in teatro. I luoghi più elevati riserbaronsi all'ultima plebe.

(1) *Stadium* era un'arena per la corsa a piedi, chiamata così perchè la famosa arena d'Olimpia aveva appunto uno stadio (σταδιον), misura di lunghezza che comprendeva 600 piedi greci; il che equivaleva ad un ottavo di miglio romano, o 185 metri. Un'arena siffatta formava per ordinario uno dei principali annessi dei ginnasi greci e delle terme romane; vi aveva luogo ogni specie di combattimenti ginnastici, oltre le corse a piedi. In altri casi cotesti stadi erano monumenti a parte. Nella sua generale disposizione, lo stadio s'accostava assai all'ippodromo greco e al circo romano, meno la barriera (*spina*) e lo stallo (*carceres*); era un'arena stretta ed oblunga, che terminava in un semicerchio da un capo, e in una linea diritta dall'altro; i sedili per gli spettatori erano talora scavati nel dorso stesso d'una collina, talora stabiliti sopra sodi di terra accumulata a posta, talora sorretti, come nei circhi romani, da archi e da volte in muro ed in mattoni. I nomi che contrassegnavano le diverse parti del circo erano gli stessi di quelli che servivano nell'ippodromo, dall'estremità circolare in fuori, che avea un suo peculiar nome; poichè la si chiamava σφενδόνη (*funda*), per causa della sua forma elittica. Si ha esempio d'uno stadio a Cibyra (oggi Buraz) in Siria, assai ben conservato tuttora; come ancora si vedono i resti dello stadio di Efeso. Questo stadio di Cibyra si trova sopra il fianco d'una collina, nella quale è stato fatto un lungo terrazzo piano; lungo il cui lato estremo vi è un rinterro sorretto da mura ed abbastanza grosso per portare più file di sedili, disposte a scalinata; il lato opposto e il mezzo cerchio nel fondo sono scavati nella collina stessa, che è tagliata in ventun file di sedili, collocate ad anfiteatro, e interrotte da gradinate, come la *cavea* d'un teatro. ANT. RICH. (*Dizion. delle antichità greche e rom.*, Voc. *Stadium*).

(2) L'invenzione del primo teatro sembra dovuta ad Agatarco architetto e ad Eschilo poeta

se conformi al vero o piuttosto esagerazioni fantastiche si debbano considerare le descrizioni lasciateci dagli eruditi sulla ricchezza di alcuno di quelli edifici specialmente in Roma, come quello di Scauro (1), e i teatri gemini e giranti sovra perno di C. Curione (2): certo è che

tragico, i quali d'accordo operarono in guisa ch'esso riuscisse adatto e sicuro per qualunque rappresentazione e al tempo stesso magnifico e decoroso.

Il primo esempio, poi, di teatro in marmo è forse quello architettato da Filone l'anno 330 innanzi l'Era Cristiana, mentre padroneggiava Pericle in Atene. Era chiamato il teatro di Bacco, perchè sorgeva vicino a un tempio sacro a quel dio, e puossi a ragione chiamare il tipo di tutti i teatri che in appresso edificarono i Greci stessi e poscia i Romani, perchè tutti da esso presero la norma. Fu ventura che più tardi Ariobayame re di Cappadocia e Adriano imperatore di Roma ne curassero la riparazione sul primiero disegno, sicchè durandone tuttavia insigni reliquie, fu lasciato adito agli intelligenti di averne contezza. G. Ferrario, *Storia e descriz. dei princip. teatri*, p. 15.

(1) Basti un breve cenno di quanto si raccoglie dalla storia sul teatro eretto da Emilio Scauro in occasione che fu eletto edile. Si pretende che quel teatro potesse contenere 80,000 persone: la scena era ornata, al dire del p. Donnet, di 300 colonne, secondo il Signorelli di 360, e di 368 a sentenza del Milizia: ed erano esse distribuite in tre ordini, il primo era a colonne di marmo alte trentotto piedi, il secondo a colonne di cristallo, e il terzo, o superiore, avea colonne di legno dorato. Le statue di bronzo compartite fra esse colonne ascendevano a tremila; e tali e tanti erano i quadri e i fregi e le tappezzerie e le decorazioni, che disfatto dopo i giuochi il teatro, e trasportate alcune suppellettili in una villeggiatura di Scauro nel Tuscolo, datovisi fuoco per malignità de' suoi schiavi, ne ascese la perdita a cento milioni di sesterzj, corrispondenti in circa a dodici milioni di franchi! Milizia, *Architettura civile*, Parte II, pag. 430. — Plinio, *Hist. mundi*, L. XXXVI, cap. XV; — A. Donnet, *Architectonographie*. — G. Ferrario, Op. cit., p. 33. — L'annotatore del Milizia (pag. 426) ritiene che codesta descrizione di Plinio sia esagerata: « perocchè questa sorta di edifici che si costruivano in circostanze di pubbliche feste, erano ordinariamente macchine di legno, come soliti siamo di fare anche noi per celebrare qualche singolare avvenimento; ed in fatti, se *dopo la festività fu disfatto*, e portate le suppellettili in una casa di Scauro stesso al Tuscolo ad ardere, doveva indubitatamente essere quel teatro di puro legno; e le 120 colonne di marmo e le altrettante di cristallo, considerando il gran tempo che occorreva per lavorarle, inclinìamo a credere fossero di legno, e poi dipinte a similitudine di marmo e di cristallo; come di legno indorato saranno state quelle del terzo ordine. Lo stesso dubbio, o più, ci nasce sulle 3000 statue di bronzo, prima per il numero eccessivo, poi per la qualità della materia: imperocchè stando alla descrizione, queste statue erano collocate fra le colonne; più d'una fra ogni intercolonnio non vi si poteva nè vi si doveva collocare, direbbe un architetto: risultando perciò dal calcolo fatto che ne occorrevano solo 300, non si sa ove ricercare il sito per le altre 2700; dunque nel racconto debb'essere sfuggito uno zero di più. Ed in quanto alla materia, non essendo credibile che in poco tempo e per un edificio di pochissima durata siensi disegnate, modellate, fuse e ripulite 3000 statue di bronzo, per tutte le esposte difficoltà teniamo opinione che anche per queste statue vi sia dell'esagerazione o mal'intelligenza, e che esse pure fossero di legno o di stucco colorato. »

Ma in questi riflessi l'acuto annotatore non sembra aver avuto sott'occhi il testo originale di Plinio, il quale non dice già che il teatro *fosse disfatto dopo i giuochi* (come erroneamente riferisce il Milizia), ma dice che furono *in Tusculanam villam reportatæ quæ superfluebant quotidiani usus deliciis* (Plinius, Cap. XV, Lib. XXXVI, come sopra); dal che si dovrebbe comprendere che quel teatro durò ancora lungo tempo ai sollazzi giornalieri. Comunque sia, inclino io pure a credere alla esagerazione, dappoichè nessuna memoria troviamo negli autori antichi fuori che in Plinio, la quale ci confermi sì grandiose descrizioni.

(2) Si racconta che, alla morte del padre, facesse Curione edificare due ampissimi teatri di legno contigui fra loro in modo che gli spettatori venissero a sedersi a schiena gli uni degli altri, situate nelle parti opposte le scene. Questi teatri non erano fondati in terra, dice Maffei allegando a Plinio, ma sospesi e librati in aria, cioè passanti ciascuno sopra un cardine o perno, e però atti a esser mossi e fatti girare attorno con tutto l'infinito popolo che vi era sopra. La mattina si rappresentavano azioni sceniche: dopo mezzogiorno si facean d'improvviso girare i teatri, fin-

nei tempi più remoti per tutte le provincie greche si incontravano teatri magnifici, e il Milizia afferma che la rappresentazione delle tragedie di Sofocle costò agli Ateniesi più che la guerra del Peloponeso (1): e presso i Romani poi (le cui costruzioni teatrali avvengono molto tempo dopo), fu massima l'ampiezza e la sontuosità di tali edifici; ed anche qui non ci faremo ad indagare come potessero gli attori far intendere la loro voce in così vasti recinti, nè se sia vero che dessero a questa maggiore sonorità e vibrazione col mezzo di maschere munite alla bocca di apparati speciali (2).

Pompeo fu il primo a fondare un teatro stabile in pietra, capace di 40,000 persone, sul disegno di quello di Mitilene. Egli fu anche il primo a porvi dei sedili per gli spettatori, e ne riportò il biasimo de'vecchi declamatori contro tal morbidezza e contro ogni innovazione. Il teatro di Marcello, cominciato da G. Cesare e compiuto da Augusto nell'anno 741 o 742 di Roma e dedicato a M. Claudio Marcello, era uno dei piccoli teatri: non conteneva che 20,000 persone! (3)

214. Di questi grandiosi monumenti dell'arte antica abbiamo ancora religiosamente conservato qualche esempio, e scrittori eruditi ne illustrarono con tavole e descrizioni la distribuzione, l'uso, e le parti. Ma in qual tempo le scene moderne incominciassero a prender forma e disposizione diversa da quelle delle antiche, non è dato stabilire con precisione, perchè dopo la caduta del romano impero tutto andò a perdersi nel bujo di que'tempi; per quanto ci riferiscono le tradi-

che venissero a trovarsi in faccia: di poi, precipitando i tavolati, si congiungevano i corni dell'uno e dell'altro e si formava un recinto intero e perfetto, ch'è quanto dire un anfiteatro, nell'area del quale venivano a combattere i gladiatori... Poscia, continua Plinio, fatte pensili le tribù tutte, e posto in macchina quasi sopra due navi il popolo dominatore dell'universo.... benchè affidato a due cardini, *parve esposto* a rischio di morte... Contuttociò non ne seguì alcun danno, e solamente l'ultimo giorno, indeboliti o scomposti alquanto gli ordigni, non si fidarono più di far girare attorno i teatri, ma ritenendo la forma di anfiteatro della sera innanzi, furono portate nel mezzo le scene e sopra esse fatti veder gli atleti, indi rapiti via d'improvviso i palchi, fatta mostra de'gladiatori ch'aveano vinto i giorni innanzi. PLINIO, al cit. Lib. XXXVI, cap. 15. — S. MAFFEI, *Verona illustrata.* — MILIZIA, Op. cit., Capit. XVII, § II, pag. 430. — G. FERRARIO, Op. cit., pag. 38.

(1) Aggiunge il Milizia che il più ben ideato fu quello degli Epidauri, opera di Policleto; opera che per conto di bellezza e di proporzione non è stata mai, nè prima nè dopo, da altra pareggiata. *Architett. civile,* Parte II, pag. 426, 430.

(2) Ne troviamo un cenno abbastanza chiaro nell'opera del NOVERRE *sur les arts imitateurs,* T. I, pag. 93. « *Les acteurs,* dice egli, *étaient affublés d'un masque énorme à bouche béante: on y adaptait une espèce de porte-voix aboutissant à celle de l'acteur. Ce porte-voix était d'airain; mais soit que la resonnance de ce metal répercutât la voix désagréablement, soit qu'elle lui prêtât trop d'éclat, on se servit ensuite d'une pierre noire que l'on sciott, en ne lui laissant que le moins d'épaisseur possible; on en fabriquait des cornets evasés du coté de la bouche du masque: cette pierre s'appelait* calcophonos *ou son d'airain.* Sulle maschere e sui talloni degli attori, V. anche PHILOSTRAT., *Vit. Apoll.,* lib. VI, cap. 11, p. 245 — HORAT. *De arte poet.* v. 278. — ATEN., lib. I, cap. 18, p. 21; — LICHTENTHAL, *Dizion. della musica,* V. *Maschere.*

(3) *Enciclop. popol. ital.,* V. *Teatro,* p. 654. — MILIZIA, Op. cit., P. II, p. 431.

zioni, la forma del teatro si ridusse ad una gradinata di legno in figura semicircolare, spoglia di qualsiasi magnificenza, e costruita soltanto per collocare in alto le persone che dovevano godere dello spettacolo. Di poi s'incominciò a servirsi dello spazio delle sale più grandi che si avevano, per costruirvi in esso la gradinata, l'orchestra e il palco scenico, e a formare così un teatro momentaneo al coperto; siccome vediamo in un *Trattato di scene* che si ha di Nicola Sabattini da Pesaro (1), scritto non molto dopo l'opera del Serlio. Questo scrittore insegna in qual maniera, data l'ampiezza della sala, convenga dividerla per assegnare qual parte debba occupare la gradinata, quale l'orchestra, quale il palco scenico. Per economizzare nell'ampiezza della sala e per farvi capire più spettatori, s'incominciò ad introdurre una lunga loggia al di sopra della gradinata, portata da mensole infisse nel muro, ed un'altra soprastante alla prima, ove l'altezza della sala lo permettesse, per collocarvi il maggior numero possibile di gente. Di qui l'origine delle gallerie e loggie: e dalla distribuzione delle mensole predette che servivano di sostegno alle loggie, nacque forse il pensiero di formare speciali riparti, a comodo o distinzione maggiore delle persone; quindi venne l'idea de' *palchetti*, che subito furono adottati, nè poscia più si fecero palchi aperti nei teatri nostri (2).

Quanto alla forma dei teatri, che nei greci e romani era generalmente semicircolare, fu di poi preferita come più opportuna alla visuale ed alla ripercussione dei suoni la forma elittica, o a ferro di cavallo, o consimile: e per quest'ultima ragione il materiale di legno nell'interno della sala fu preferito alla pietra e al mattone (3).

Il Milizia rimprovera severamente l'architettura teatrale moderna. I nostri teatri, egli dice, « non soffrono descrizione che per farci arrossire e per impegnarci a correggerli: dappertutto povertà, difetti, abusi. Vi sono calpestati i tre requisiti necessari in ogni edifizio, la solidità, la comodità, la bellezza. » — La sferza dell'egregio scrittore sibila poi acutamente contro l'uso dei palchetti, che pur forma la delizia delle nostre dame e una speciale palestra alla gioventù elegante e cortigiana di incruenti battaglie ad armi corte: ei li censura perchè tutti quei fori e tramezzi tagliano in mille guise l'onda sonora, la riverberano in vari sensi, e per necessità la debbono confondere: in ciascuna di quelle aperture sono tanti angoli distruttori del suono: onde l'inevi-

(1) *Pratica di fabbricar le scene e macchine nei teatri*. Ravenna, 1638, ediz. II.
(2) D. G. Ferrario, *Storia e descrizione dei principali teatri*, p. 324.
(3) Algarotti, *Saggio sull'Opera in musica*. — Landriani, *Saggio d'architettura teatrale* del sig. Patte, art. XIII, e i molti autori ivi citati.

tabile difetto di sentir poco e male: — li censura perchè incomodi per vedere le rappresentazioni sceniche e tutto il teatro: — perchè impediscono ogni decorazione di architettura, e in conseguenza ogni maestoso ornamento: — perchè colla continua conversazione che vi si tiene si distrae l'attenzione dalla scena e dal dramma, per portarla ad argomenti più o meno frivoli, sviando il concetto e l'intento dell'arte teatrale. — Ma a queste censure del severo Aristarco si oppone la comodità di chi può godere lo spettacolo e insieme il conversar geniale; e quanto alla sonorità della sala, non mancarono tecnici a confutare le argomentazioni del Milizia (1).

Non è del nostro cómpito il dilungarci in tale argomento: solo non ci parvero inutili questi brevi appunti storici sulle forme del teatro antico e moderno, anche per additare alcune fonti, a cui possano ricorrere coloro che amassero più dettagliate informazioni.

Ritorniamo ora alla giurisprudenza.

215. La costruzione di teatri e sale di spettacoli è libera; quando il costruttore siasi uniformato ai regolamenti locali, ove esistessero, pei rapporti di solidità ed ornato, non ha d'uopo di speciale autorizzazione per parte del governo o di altri per la erezione di un teatro: essa è necessaria soltanto per aprirlo a pubblico spettacolo (n. 4 e 8).

216. Si è pure già accennato che la società contratta fra diverse persone onde costruire un teatro per commedie, opere in musica, balli e simili altri trattenimenti, e per tutt'altro che da' socj si stimerà di fare in detto locale, non può reputarsi impresa di spettacoli pubblici (n. 8); e se altri argomenti di analogia potessero per avventura derivarsi dalle disposizioni dell'art. 2, n. 3 e 8 del Codice di Commercio per ritenere il contrario, sarebbe mestieri che fine unico ed espresso di detta società fosse pe' socj l'esercizio personale d'impresarj di spettacoli pubblici nel teatro da costruirsi.

Quindi le obbligazioni assunte da' socj per somministrazioni loro fatte di danaro, generi e merci, anche da un commerciante per la costruzione e l'allestimento del teatro, sono a considerarsi meramente civili, e le relative questioni non sono di competenza dei Tribunali di commercio.

Questi principj venivano sanciti dalla Corte d'Appello in Parma colla sentenza 7 giugno 1864 a cui facevano base i seguenti motivi:

« Ritenuto che l'unica questione a decidersi è la seguente: se gli appellati D. Gaetano Prati e Carlo Caracciolo per la stipulazione

(1) Landriani, Opera citata del sig. Patte. — Ferrario, *Storia e descrizione dei principali teatri*.

della società nei termini e per i fini espressi nel rogito Gregori 27 aprile 1861 assumessero un'impresa di spettacoli pubblici, reputata atto di commercio dalla legge, per cui il Tribunale di Piacenza, secondo che pretendeva e pretende la ditta Moreno, sia competente quale Tribunale di commercio a conoscere della domanda, come sopra riferita;

« Considerando che l'impresa di spettacoli pubblici, annoverata tra gli atti dalla legge riputati atti di commercio nell'art. 672 del Codice di Commercio al n. 4 (1), avendo per oggetto e fine suo proprio la locazione dell'altrui opera d'intrattenimento o diletto per venderla al pubblico, suppone di necessità, perchè esista in fatto, uno o più imprenditori che a questa speciale maniera di commercio abbiano dedicata la loro industria coll'aver assunto effettivamente il carico della impresa medesima, non potendosi ravvisare un atto di commercio in ciò che non abbia per anco attualità di essere;

« Che conseguentemente la costruzione di un teatro, per quanto sia al fine di rendere commerciali gli atti che ad essa riguardano, è al tutto estranea al concetto e al fatto d'impresa di spettacoli pubblici, imperocchè ove pure si prescinda dal ricercare se il novero di quelli contenuti negli art. 672, 673 sia tassativo, converrebbe ritenere nell'ipotesi contraria che, essendo qualificato atto di commercio pel fine la sola costruzione di bastimenti per la navigazione interna ed esterna, come è disposto all'art. 673 n. 1, non se ne potrebbe per avventura derivare argomento di analogia nella odierna specie di costruzione di uno stabile, se non quando la personale industria dei socj nell'impresa di pubblici spettacoli fosse l'unico motivo espresso e determinante della costruzione medesima, così da imprimere, per la sua prevalenza come scopo finale, il suo carattere commerciale al mezzo necessario a conseguirlo;

« Che nel caso in discorso (omessa ogni altra indagine), se è certo che il fine immediato o prossimo della società, di cui nel rogito Gregori, fu principalmente, come vi si enuncia, la compera di un orto e la costruzione in esso di un teatro per commedie, opere in musica ed altri simili trattenimenti, non risulta indubitato del pari che tale costruzione, nell'intendimento dei socj Prati e Caracciolo fosse altresì un mezzo all'ulteriore fine di assumere e *condurre essi medesimi* colla propria industria personale l'esercizio del teatro, costituendosi allora impresarj di spettacoli pubblici; il che anzi, giusta le pre-

(1) Questa disposizione del Codice Albertino corrisponde a quella dell'art. 2, n. 3 del nostro Codice di Commercio.

visioni loro, potevasi o no verificare, dicendosi di seguito in quell'atto, e con un solo e medesimo contesto, come il teatro fosse anche *per tutt'altro che dai socj di comune accordo si stimerà di poter fare in detto locale;*

« Che l'impresa di spettacoli pubblici non si assumesse attualmente come scopo a cui mirassero i socj nella costruzione del teatro, ma realmente non fosse che una fra le diverse ed eventuali speculazioni di lucro che, a seconda delle circostanze, si proponevano di fare, si trae anche dal patto concernente la divisione degli utili dei quali non sono indicate come uniche cause le rappresentazioni di commedie, di opere od altro, ma *la cessione di parte del locale od altra causa qualunque;* ond'è che, in contrario di ciò che ritennero i primi giudici, mentre non è certo che il teatro si costruisse per darlo in affitto, non è neppure provato, come pretende l'appellante, che fine esclusivo di esso si fosse di esercitarvi i predetti socj l'impresa di spettacoli pubblici, e molto meno che di tale esercizio per pattuizione sociale s'incaricassero;

« Che, ciò posto, la società di cui parlasi non fu altrimenti, nè può riputarsi impresa di spettacoli pubblici, e come sotto questo rispetto non fu atto di commercio, così nol furono nè poterono essere le obbligazioni che il Caracciolo, come socio col Prati, avrebbe assunto verso la ditta Moreno, secondo che venne esposto nella domanda introduttiva, e le quali riguardano soltanto all'oggetto e al fine proprio, certo, della società medesima, la costruzione di un teatro per farne un mezzo di guadagno nel modo che fosse creduto più conveniente e proficuo; oggetto é fine da cui unicamente è determinata la condizione giuridica rispettiva dei socj predetti; ed a nulla valgono in contrario per l'assunto dell'appellante i frutti convenuti nella ragione mercantile, nè la qualità d'impresario di teatri nel Caracciolo (non assunta per altro nel rogito Gregori), e la quale d'altronde non era inutile, ma anzi molto opportunamente vantaggiosa al sovra esposto fine.

« E quanto al motivo aggiunto nelle conclusioni: Considerato non sussistere, come pretende l'appellante, che il Tribunale di Piacenza, fosse pur sempre competente, quale Tribunale di Commercio, a senso degli art. 672, 673 precitati, a giudicare della causa per essere la ditta Moreno un commerciante ed aver fatto colla vendita dello zinco, delle sedie e delle merci al Caracciolo un atto di commercio; imperocchè, dovendosi combinare i citati articoli coll'articolo 680, pel quale è disposto che quando l'atto non è commerciale che per una

delle parti, quella di esse che avrà fatto atto commerciale potrà essere convenuta tanto avanti il Tribunale di Commercio che al Tribunale Civile, consegue che nel caso poteva bensì il Caracciolo che non aveva fatto atto commerciale, e si fosse reso attore, citare a sua scelta la ditta Moreno davanti all'uno o all'altro, ma non poteva esserlo da lei che davanti al Tribunale Civile;

« Che perciò i primi giudici giustamente dichiararono la propria incompetenza, come tribunale di commercio, a conoscere della domanda di cui trattasi, e rimisero le parti davanti a chi di diritto, per la sua discussione (1). »

Il Codice italiano ha bensì aggiunto al precedente una nuova categoria di atti di commercio all'art. 2, n. 8, ove sono contemplate anche *le imprese di fabbriche e costruzioni*, se l'imprenditore *provvede i materiali*. Ma il caso sopra riferito non potrebbe mai cadere, a nostro avviso, sotto la competenza commerciale, quand'anche la Società imprendesse essa medesima la costruzione del teatro e ne provvedesse i materiali. La legge ha voluto distinguere le costruzioni che si fanno da chicchessia per conto proprio, da quelle che si fanno per altrui commissione. La società che fabbrica per conto proprio il teatro può bene avere le sue mire di futuro guadagno sia per l'affitto, sia per la gestione diretta, sia per la vendita del medesimo: ma intanto ciò ch'essa fa è un edificio, una fabbrica, che, per sè considerata, erigendosi per conto ed interesse del medesimo costruttore, è materia estranea alla giurisdizione commerciale.

217. La costruzione per conto altrui, invece, può contenere l'elemento commerciale, in quanto essa non è propriamente l'obbiettivo del costruttore: l'intento di questo è la speculazione e il guadagno ch'ei proponesi di fare sulla mano d'opera, e sui *materiali* ch'egli acquista per eseguire la fabbrica: e perciò disse la legge che l'impresa di fabbrica è atto mercantile quando l'imprenditore *provvede i materiali:* imperocchè l'acquisto di merce per rivenderla essendo per sè stesso atto di commercio, imprime il carattere mercantile all'intrapresa della fabbrica, la quale se si limitasse alla pura direzione e sorveglianza della costruzione non potrebbe ritenersi atto di commercio, sibbene una semplice locazione d'industria (2).

218. Il Borsari solleva la questione sulla natura giuridica della costruzione dei teatri ed incomincia a distinguere fra l'edifizio mobile

(1) La presente sentenza è riferita nel giornale *La Legge*, 1861, pag. 443.

(2) COLMAR, Sent. 11 agosto 1839. — BORSARI, *Il Cod. di comm.*, all'art. 2, § 43.

e l'immobile. « I teatri portatili, dice egli, che si costruiscono per gli spettacoli d'estate e spariscono colle ultime pioggie d'autunno, benchè per stare in piedi dovessero figgersi nel suolo, avrebbero pur sempre la natura di mobili agli effetti commerciali, quantunque potessero considerarsi immobili ad altri effetti. Quel teatro fisso al suolo potrebbe assoggettarsi ad ipoteca, e allora il possessore del suolo non potrebbe più levarlo se non cancellata la ipoteca. Colpito da pignoramento, sarebbe venduto alla maniera degli immobili. Ma l'operazione che si fa di costruirlo e disfarlo pei servigi dello spettacolo, è cosa di commercio; le obbligazioni e gli impegni che s'incontrano per ciò sono di competenza commerciale. Niun dubbio per contro che, rapporto al teatro stabile, l'edifizio, propriamente detto teatro, i contratti che si fanno cogli architetti, la sua costruzione e decorazione in quanto sono inerenti all'edifizio, sfuggono alla cognizione commerciale (1). »

Non siamo abbastanza fortunati per cogliere la vera ragione giuridica della distinzione qui posta dal Borsari: per le cose dette di sopra e pel chiaro tenore dell'art. 2, n. 8, qualunque impresa di costruzioni sia per interesse pubblico che privato, sia per abitazione, come per industria o spettacolo, diventa commerciale, ed è sempre tale quando colui che intraprende l'opera per conto altrui, provvede eziandio i materiali: nè la legge distingue se questi sieno di legno o di pietra, se l'edificio riposi sopra solide fondamenta, o sia portatile.

Anche riguardo al carattere immobiliare che il Borsari vorrebbe per certi effetti prestare ai teatri portatili, non saprei consentire coll'egregio scrittore. Come si può immaginare un immobile, un'ipoteca, dove si tratta di edificio che può levarsi, distruggersi, portarsi altrove, colla stessa facilità con cui può mutarsi intenzione e volere? In quali pubblici registri verrà iscritto il teatro *portatile?* quale ufficio ipotecario ne riceverà le note di vincolo e svincolo e suppegno e surrogazione? L'idea di Borsari si comprenderebbe riguardo al teatro costruito dal proprietario del suolo, pei diritti d'accessione di cui agli art. 448, 1966 Cod. Civ.: ma se fu portato e costruito da un terzo, sciente il proprietario del suolo, quel teatro portatile non muterebbe la natura sua, e dovrebbe per ogni effetto considerarsi come cosa mobile.

219. Seguiamo, invece, il chiarissimo giureconsulto nella opinione ch'egli professa, senza neppure lasciar luogo a dubbio, circa alla na-

(1) Qui pure non bisogna dimenticare che *l'intraprenditore delle costruzioni* farebbe atto di commercio, quando si trovasse nella condizione prevista dal succitato n. 8, che cioè provvedesse egli i materiali. Si passa allora a una diversa categoria. Tutte le operazioni mediane e subalterne vengono acquistando carattere dall'oggetto principale. BORSARI, C. Comm., p. 60.

tura delle obbligazioni che incontra l'impresario verso l'architetto da lui impiegato alla costruzione del suo teatro. In Francia fu giudicato che la costruzione del teatro fa necessariamente parte dell'*impresa* di cui parla la legge: essa ne è il primo atto e la base; partecipa quindi del suo carattere commerciale come tutte le operazioni che vi si riferiscono (1): ma è certo preferibile l'opinione del Borsari, il quale non ritiene dubbio che i contratti che si fanno cogli architetti sfuggano alla condizione commerciale. Essi risolvonsi in pure e semplici locazioni d'opera, nelle quali non entra alcun elemento aleatorio o di speculazione, sicchè non possono avere alcun carattere mercantile. Non così può dirsi riguardo all'*intraprenditore delle costruzioni*, il quale fornisce i materiali: esso è specialmente contemplato dalla legge commerciale (art. 2, n. 8), appunto perchè presenta nell'opera sua tutti i caratteri suavvertiti dell'atto di commercio.

SEZIONE II. — *Proprietà delle Sale di spettacolo e dei palchi nei rapporti privati.*

220. La proprietà di un teatro o di un palco è regolata secondo il diritto comune.
221. Natura ed estensione del diritto di proprietà di un palco.
222. Quando il palchettista abbia azione per far aprire il teatro.
223. Continuazione. Prevalenza del diritto del proprietario in confronto di quello dei palchettisti nel caso di *inagibilità* del teatro.
224. Azioni spettanti al compratore.
225. Responsabilità del venditore. *Quid* in caso di duplice vendita e di duplice locazione?
226. Egli deve giustificare nel termine convenzionale la libertà del teatro o palco venduto sotto pena di risoluzione.
227. Il compratore d'un teatro non è obbligato a darvi spettacoli se non fu pattuito nell'atto di vendita.
228. Accademie e Condominj dei teatri: Sono società civili: rapporti fra i comproprietarj.
229. Commissioni direttive: loro attribuzioni.
230. Modificazioni del godimento singolo nell'interesse comune. Abbassamento della lumiera: non può essere querelata se non impedisce assolutamente la visuale.
231. Lo stesso dicasi dei riattamenti della sala.
232. La proprietà di un palco, benchè vincolata a rapporti sociali dall'atto di fondazione, è passibile di esecuzione.
233. È sempre libero al socio di ritirarsi dalla comunione, quand'anche la fondiaria dichiarasse perpetua la società.

220. Si è già veduto (n. 83) che la proprietà dei teatri non è soggetta a veruna speciale restrizione o servitù per parte della pubblica autorità; ed a maggior ragione quindi vuol essere ritenuta libera da qualsiasi vincolo nei rapporti privati.

Nessuna distinzione può farsi tra le sale di spettacolo, i palchi, e qualsiasi altro immobile: perciò valgono quanto ai medesimi le norme del diritto comune concernenti le altre proprietà immobiliari, vale a dire il proprietario può disporne e goderne nel modo più assoluto: salvo quanto all'espropriazione ciò che fu detto al luogo

(1) *Gazette des Trib.*, 28 sett. 1837.

sovra citato, e, quanto al godimento, salve le limitazioni inerenti alla *natura* ed alla *destinazione*.

221. Qual è la natura e l'estensione dei diritti spettanti al proprietario di un palco? — Si è già succintamente avvertito al n. 50 (pag. 42) che la proprietà di un palco presenta i caratteri del vero *dominio* di un *immobile;* ma nello svolgere le consegnenze di questo principio, al quale non mancano contraddittori, toccheremo anche delle opinioni diverse.

Mentre mi occnpava d'nn'ultima occhiata a qneste pagine, venne in luce il lavoro dell'egr. Avv. Ascoli sulla *Giurisprudenza teatrale*, in cui circa tale questione esprime il seguente avviso:

« Il proprietario di nn teatro ed i palchettisti devono essere « considerati nei rapporti fra loro, come comproprietarj di un im« mobile *indiviso*, ossia come comunisti, — perlocchè ogni palchet« tista, anche senza consenso degli altri o dei proprietarj, avrà diritto « di aprire il teatro e darvi spettacolo, perchè ciò facendo non impiega « la cosa comune contro la sua destinazione; il medesimo diritto avrà « il proprietario del fondo, ma in tal caso chi apre il teatro non ha « diritto di far concorrere gli altri comproprietari nelle spese neces« sarie. — Le spese degli spettacoli e dell'apertura del teatro, dovreb« bero essere sostenute da tutti (ossia da ciascuno in proporzione del « valore della sua comproprietà) soltanto nel caso che fossero ordinate « dalla maggioranza dei partecipanti, che rappresentano la maggiore « parte dell'entità della cosa comune. — In tal caso anche la mino« ranza dei comunisti dissenzienti dovrebbe assoggettarsi alla delibe« razione, come prescrive chiaramente l'art. 678 del Codice Civile (1). »

In queste opinioni del signor Ascoli non si può convenire. Premetto che non è qui a discutersi il caso in cui siasi eretto il teatro da una *società*, avente stipulazioni e statuti speciali, colle riserve del diritto di palco per ciascuno degli interessati, poichè in tal caso le norme direttive dovranno togliersi al patto convenzionale dei socj, che indubbiamente avrà disciplinato anche i principali diritti ed obblighi di ciascuno. Trattasi, invece, di stabilire una norma per quei teatri in cui le proprietà dei palchi, delle aree e di tutte le altre parti annesse e dipendenti appartengono a diverse persone (per vendite, donazioni od altri modi di alienazioni successive), ma sono le une dalle altre separate e distinte, senza che un contratto leghi fra loro i diversi proprietarj. In questo caso, adunque, sebbene tutte queste

(1) *Studj di Giurisprud. teatrale*, pag. 71, n. 88.

proprietà singole costituiscano un solo tutto — il teatro, — nondimeno, a ciascuno dei proprietarj non compete il dominio se non sovra una parte determinata, sulla quale possono esercitare i diritti e per la quale soggiacciono ai pesi che sono al dominio inerenti.

È dunque erroneo il dire che essi (proprietario del teatro e palchettisti) *debbano essere considerati come comproprietarj di un immobile* indiviso, *ossia come comunisti.* Prima di tutto la comunione non è la stessa cosa che la proprietà indivisa: poichè vi può essere anche comunione del tutto con divisione nelle parti. E difatti ciò è quanto si verifica più di sovente nel teatro; ivi l'immobile, non è *indiviso*, poichè di regola ciascun proprietario vi ha uno o più palchi, ma questi sono ben divisi e ben distinti, tanto che il proprietario del teatro non ha diritto di entrare nei palchi, e il proprietario del palco n. 6 non può entrare nel n. 7, quello del 7 in prima non può entrare nel 7 in seconda o in terza, quelli di destra appartengono ad altre persone che quelli di sinistra, e così via: le spese di manutenzione, le imposte ed ogni altro aggravio si pagano da ciascun proprietario in ragione di quanto a lui spetta esclusivamente, nè i creditori dei relativi importi possono rivolgersi alla comunione per ottenerne il rimborso, ma ciascuno risponde *uti singulus* per la parte sua: — tutte poi queste proprietà singole unite al palco scenico, alla platea, ai loggioni e luoghi annessi (enti, che possono avere ciascuno un proprietario od essere intestati *pro indiviso* ad una società o a più persone), costituiscono il tutto, che chiamasi teatro.

Questo primo equivoco del sig. Ascoli, lo trascina ad un secondo; quello cioè di affermare che « *ogni palchettista, anche senza consenso degli altri o del proprietario, avrà diritto di aprire il teatro e darvi spettacolo, perchè ciò facendo non impiega la cosa comune contro la sua destinazione.* » — Ma qui l'egregio autore sembra confondere i diritti che conseguono alla proprietà del palchetto, con quelli che sono inerenti alla proprietà del teatro. La proprietà del palco dà il diritto di godere e disporre di questo, alienandolo, affittandolo, godendovi o non godendo lo spettacolo, quando vi sia, non però di demolirlo o cambiarne l'uso e la destinazione, perchè con ciò verrebbe a pregiudicare ai diritti degli altri comproprietarj e palchettisti: ma quanto al teatro, chi è solamente proprietario di palco, non solo non può di suo arbitrio aprirlo a spettacolo, ma non può nemmeno apportarvi la benchè minima variazione o modificazione, fosse pure d'un lume o d'una sedia, fosse pur vantaggiosa e di abbellimento. Vi ha la comunione, vi ha il vincolo sociale, che necessariamente consegue

alla *unità* dell'edificio, ed alla *destinazione* comune delle singole parti: ma finchè distinta è la proprietà delle parti, devono essere distinti i diritti dei proprietarj. Il diritto di aprire il teatro e darvi rappresentazioni spetta al proprietario del teatro: come al palchettista spetta il diritto di accedere al suo palco, aprirlo o tenerlo chiuso, goderlo o non goderlo. Il palchettista non può salire sul palco scenico, come il proprietario del teatro non può entrare nel mio palchetto. Se poi, oltre alla proprietà del palco, io avessi anche una quota di comproprietà nel teatro e luoghi annessi, allora sì avrebbero veramente i rapporti della comunione e della società anche per ciò che concerne l'uso e la disposizione del teatro; ma non può farsi neppure l'ipotesi di un condominio di teatro, senza contemporaneamente immaginare la necessaria presenza di uno statuto, di un regolamento sociale, e sopratutto di una rappresentanza investita del diritto di agire ed amministrare nell'interesse di tutti i comunisti, e quindi anche di provvedere all'ordinamento degli spettacoli, secondo le norme indicate a pag. 126 e seguenti.

La proprietà di un palco, adunque, indipendentemente da quella del teatro, offre due diversi ordini di diritti e di obblighi, quelli che concernono propriamente lo stabile e la disposizione di esso, e quelli che riguardano il suo godimento nei rapporti colla scena e cogli spettacoli. Sotto il primo aspetto, il proprietario ha tutti i diritti inerenti alla proprietà, meno quello di distruggere o deteriorare, non potendo recar danno ai comunisti: sopporta anche i pesi relativi, dovendo fare le riparazioni, pagare le gravezze, ecc.; ha, inoltre, la servitù attiva di passaggio per tutti gli atri, corritoj, scale ecc., che lo guidano al suo palco; — sotto l'altro, cioè quanto al godimento degli spettacoli, egli ha la servitù attiva di prospetto e di audizione, ossia di vedere e udire le rappresentazioni che sono date; e quindi tanto il proprietario del teatro come i singoli palchettisti devono astenersi dal fare tutto ciò che può nuocere a questo diritto di servitù, togliendo o pregiudicando la visuale degli altri palchi: ma egli non ha diritto, come vorrebbe il sig. Ascoli, *di aprire il teatro e di darvi spettacolo, senza il consenso degli altri, o del proprietario,* perchè, se è vero che *con ciò non cambia la destinazione della cosa,* prima di tutto osta il difetto in lui di dominio su tutto ciò che non è il suo palco, quando la proprietà del teatro non sia propriamente indivisa; e in secondo luogo, quando pur fosse indivisa e sociale la proprietà di tutto il teatro, non potrebbe ancora in pratica, esercitarsi tale facoltà, senza violazione del diritto altrui, facile essendo che senza cambiare la destinazione della

cosa, siano però discordi i pareri degli altri comunisti pel dàrsi spettacolo di opera piuttosto che di commedia, con ballo o senza, colla tale anzichè colla tal altra compagnia, e via dicendo. Ecco il perchè crediamo a torto dal predetto autore censurate le decisioni della Rota romana che noi riferimmo già a pag. 42 e che esprimono abbastanza distintamente segnalati i due concetti della proprietà e della servitù nei sensi ora avvertiti, dichiarando *ingens absurdum quod cellularum domini illic contendebant*, che, cioè, i proprietarj dei palchi potessero *immiscere se in spectaculis regendis ac ordinandis.*

222. Ci accostiamo, quindi, assai di buon grado al Salucci, il quale, mentre conferma egli pure che ai *proprietarj* dei palchi, per ciò che riguarda il teatro ed i trattenimenti che vi si danno, compete soltanto una servitù attiva ristretta al semplice godimento degli spettacoli, soggiunge poscia che nessun diritto in conseguenza possono esperimentare neppure allo scopo di costringere l'Accademia ad aprire il teatro, a meno che la chiusura non dipendesse da abuso, da puntiglio, o da negligenza del corpo accademico delle ingerenze e dei doveri dipendenti dalla qualità di Accademici.

Queste massime stabilì una decisione del Magistrato Supremo del 1 maggio 1801, inserita nella raccolta delle *Decis. Fior.* (dec. 33, pag. 508), nella causa agitata fra i socj fondatori del Teatro Nuovo, denominato degli *Intrepidi*, che lo eressero dal 1778 al 1779, e i proprietarj dei palchi: — Stabilì questa decisione che i palchisti hanno il solo diritto di vedere, assistere, e udire le rappresentanze, conforme aveva ritenuto la S. R. *in Rom. Theatri de Capranica* del 15 maggio 1778 cor. Mannelli §§ 10, 13 e 20; imperocchè fuori della servitù *oneris ferendi*, la quale obbliga il padrone del fondo serviente anche al fatto, le altre servitù lo costringono a pazientare ma non a fare, come spiega il testo nella L. *Quoties*, 15, § 1, ff. *De servit.* (1).

223. I principj svolti al precedente n. 221, li vediamo formulati, in termini tanto chiari quanto concisi, in un'altra sentenza di giudizio romano, la quale pure fu oggetto di critica presso un erudito scrittore (2); ma anche qui la copiosa dottrina che accompagna la censura del critico non vale a farmi abbandonare la semplice evidenza dei principj che informano il giudicato romano. Alludo alla sentenza dell'11 giugno 1846, emessa dal Tribunale dell'*Auditor Cameræ*, che era a quell'epoca il giudizio investito della giurisdizione inferiore. Il teatro detto *delle Dame*, che contava quattro secoli di vita, in molta

(1) SALUCCI, *Giurisp. dei Teatri*, pag. 97-98.
(2) A. FRANCHETTI, nell'*Archivio giuridico*, 1871, fasc. 3, § 12, pag. 227.

parte di legno, era stato per ordine prudenziale, posto in istato d'*inagibilità*. Il proprietario, certo signor Finocchi, avendo ottenuto dal Governo la licenza di demolirlo e di servirsi dell'area, salvi i diritti degli aventi interesse in quel teatro, pretese di profittare della facoltà concessagli senza accordare ai palchisti veruna indennità. Ma evocato da questi ultimi avanti al Tribunale, fu deciso dover egli uniformarsi alle prescrizioni sancite nel precitato decreto governativo.

Dopo avere narrato il fatto ed avvertito essere la domanda di demolizione fondata sullo stato d'inagibilità del teatro, dacchè « non » rinvenendosi colpa nel proprietario, non potea essere costretto a so- » stenere le gravi spese di risarcire il teatro di opera muraria, » così continuano i motivi:

« Considerando che ingiustamente pretendeva il Finocchi che fosse » luogo alla demolizione senza alcuna sua responsabilità verso i padroni » dei palchi, che da ogni diritto intendeva decaduti, perchè *il diritto* » *di essi consiste nella proprietà del palco e nella servitù attiva nel* » *resto del teatro*. Infatti il diritto dei medesimi non può ritenersi per » servitù personale, perchè passa agli eredi: non può poi sussistere » servitù reale senza che concorra il fondo dominante: quindi ne- » cessariamente deve ammettersi in essi il dominio del palco unito » alla servitù di passo per accedervi, ed all'altra *prospiciendi in* » *theatrum*.

» Considerando che dappresso tali riflessi lo stato d'inagibilità » del teatro non porta che il diritto dei possessori dei palchi si con- » solidi con quello del proprietario dell'edificio, ma solo che il Fi- » nocchi, come padrone per la maggior parte, possa disporre del » teatro e demolirlo, e siano gli aventi diritti in esso tenuti a cedergli » le loro ragioni, non gratuitamente, ma per il giusto valore nella » somma da liquidarsi e da soddisfarsi prima della demolizione.... Il » Tribunale dichiara essere lecito all'istante la demolizione del teatro di » cui si tratta, pagato però prima ai citati possessori dei palchi il giusto » valore del di loro rispettivo diritto nella somma da liquidarsi (1). »

La definizione data in questa sentenza riguardo ai diritti del palchettista mi pare giustissima, nè credo esatta l'osservazione del signor Franchetti che sia questa *la prima ed unica sentenza ove il diritto di palco viene qualificato come un dominio:* perocchè nel brano della *Perusina* che riferimmo in nota a pag. 42 dal Manuale del Salucci, è detto esplicitamente così: *quod vero theatrales cellulæ, ut alii*

(1) Belli, *Giornale del Foro*, 1846-47, Vol. I, p. 219 e seg.

urbani fundi, immobilem constituant PROPRIETATEM *facile quisque sibi persuadet, si animadvertat*, ecc.

Perchè, poi, questa proprietà abbia qualche limitazione, o restrizione per necessità di cose, vale a dire per la *natura* e *destinazione* dell'edificio, ciò non toglie sia una vera proprietà. In molte provincie d'Italia vi hanno ancora diverse case, delle quali il piano terreno spetta ad un proprietario, il primo piano ad un altro, il secondo ad un terzo, e così via; queste sono altrettante vere proprietà, contemplate come tali anche dalla legge positiva civile (art. 562-564 Cod. Civ.), e registrate nei pubblici libri come tali; ma perchè la proprietà attribuisce il diritto di disporre della cosa nel modo più assoluto (art. 436 Cod. Civ.), chi vorrà sostenere che il proprietario del primo o del secondo piano possa distruggere o lasciar deperire con pericolo del vicino la parte sua? O che, per ciò che non possa distruggerla o lasciarla perire, non ne sia vero proprietario?

Così è della proprietà dei palchi, i quali, come si disse al n. 50, sono iscritti nelle tavole fondiarie, soggetti all'imposta dei fabbricati (V. nota a pag. 41 e n. 50), suscettibili d'ipoteca come ogni altra proprietà immobiliare (V. n. 226). E sembra invero meno opportuna la dotta fatica colla quale l'egregio scrittore si sforza mostrare che giureconsulti, codici e sentenze quando usarono la parola *proprietà* non intesero significare proprietà, ma bensì un altro diritto (1).

Ritengo, poi, conforme al diritto la decisione dell'*Auditor Cameræ* anche in quanto, prestando esecuzione al Decreto governativo, condannò il Finocchi al pagamento delle dovute indennità ai palchisti,

(1) FRANCHETTI, loc. cit., a pag. 215. Egli dice altresì che il palchista va esente da ogni aggravio e da tasse fondiarie, ecc. (*Archiv.*, 1871, fasc. 4, p. 376, § 17, e p. 406, n. 2): ma in ciò l'egr. autore ha fallato: il palchista è soggetto all'imposta fabbricati giusta la legge 26 gennajo 1865, come si vide a pag. 42: certo che pei teatri minori, in cui il reddito ordinario non raggiunga il *minimum* imponibile, la legge non avrà applicazione, ma ciò non immuta il principio.

L'egr. Franchetti ha steso un accuratissimo ed erudito lavoro per indagare la vera natura giuridica del diritto di palco: egli non crede sia una proprietà, ma bensì un diritto reale *sui generis*: analizza tutti i diritti reali affini o congeneri, senza trovarne alcuno che si attagli propriamente a quello del palchista, e conchiude per definirlo un *quasi proprium aliquod jus*. Per me, confesso, in mezzo a tante belle cose che lessi nella pregevole monografia dell'avv. Franchetti, non trovai abbastanza da persuadermi che il concetto da me svolto sia erroneo. In diritto, veggo il palchettista proprietario, colle restrizioni e coi pesi inerenti alla natura e alla destinazione della sua proprietà: la cosa è distinta e determinata, — il diritto esclusivo — perpetuo — trasmissibile a chicchessia, — trattato dal legislatore come ogni altra proprietà immobiliare. In fatto, è da tutti considerato come tale; non solo in Italia, ma anche fuori. Il D. Veron, che fu per diversi anni direttore dell'*Opéra* a Parigi, scrive « *à Milan, ou l'on est propriétaire d'une loge à la Scala comme on est propriétaire d'une maison*, ecc. » (*Memoires d'un bourgeois de Paris*, T. 3, Ch. 7, in fine, p. 828). Non trovo, quindi, bastevoli le addottrinate allegazioni dell'egr. scrittore per farmi cambiare avviso.

autorizzandolo a disporre dell'intero teatro. Non potendo più la cosa servire alla sua destinazione per causa di *inagibilità*, cessava la comunione, alla quale, del resto, nessuno è obbligato in perpetuo, e naturale presentavasi il rimedio della vendita colla rifusione ai palchisti del giusto prezzo (1): se non che nella specie, in luogo della vendita a pubblici incanti, ebbe luogo il decreto in via amministrativa, il quale può essere stato determinato da norme locali, che non conosciamo; e il Tribunale vi diede esecuzione.

Certo che se i palchettisti del teatro *delle Dame* si fossero posti d'accordo per riedificarlo, nè il Governo nè il Tribunale avrebbero accordato al Finocchi questo diritto di espropriazione in confronto dei palchisti, per la miglior utilità di ciascuno.

In generale, adunque, possiamo ritenere il teatro una comunione, nella quale, però, sono ben determinate e distinte le quote rispettive: per cui ciascun partecipante ha la piena proprietà della sua quota e dei relativi utili e frutti; egli può liberamente cedere od ipotecare tale quota, ed anche sostituire altri nel godimento di essa (art. 679 Cod. Civ.): per cui, quanto alla definizione dei diritti del palchista, accetterei la definizione della precitata sentenza che, cioè, a lui competa *il dominio del palco, unito alla servitù di passo per accedervi, ed all'altra prospiciendi theatrum;* aggiungerei inoltre, *per godervi gli spettacoli nei tempi e modi portati dagli statuti del teatro e dalle consuetudini del luogo.*

224. Chi si trova da oltre un anno nel possesso di una sala da spettacolo o di un palco e viene in tale possesso molestato da un terzo, può entro l'anno dalla molestia chiedere la manutenzione del possesso medesimo (art. 694 e seg. Cod. Civ.).

Ma l'azione che a lui compete verso il terzo che ha turbato il suo possesso non toglie nè impedisce quella di garanzia che gli spetta in confronto del venditore, il quale deve sempre garantire il compratore dall'evizione che lo privasse in tutto o in parte della cosa venduta, ed altresì dai pesi che si pretendono gravarla e che non furono dichiarati nel contratto (art. 482 Cod. cit.).

225. La garanzia che il venditore di un teatro o di un palco deve al compratore ha due oggetti: il primo riguarda il pacifico possesso della cosa venduta: il secondo riguarda i vizj o difetti occulti della medesima (art. 1481 Cod. Civ.).

I contraenti, dice la legge, possono con patti particolari ac-

(1) Art. 815, 1686 Cod. Napol.; — Art. 681 e relat. 984, 988 Cod. Ital.

crescere o diminuire l'effetto di questa obbligazione di diritto, e pattuire altresì che il venditore non sarà soggetto ad alcuna garanzia (art. 1483 Cod. Civ.).

Ma è bene notarsi che le clausole indeterminate e generali non valgono ad esimere il venditore dall'obbligo di garantia; e così le clausole *tale come si trova, — come ne ha goduto il venditore, — coi diritti e colle condizioni*, ecc. —, che sogliono introdurre i notaj negli istrumenti, non liberano il venditore dalle servitù occulte e dai vizj sconosciuti (1).

Ma che dovrà dirsi se il proprietario avesse venduto od affittato palchi o scanni che erano già ad altri affittati o venduti? La questione che non è molto semplice viene dal sig. Ascoli risolta in poche parole. « I diritti, dice egli, dei proprietarj dei palchi e degli scanni » devono esser rispettati dagli impresari, che prendessero in affitto » teatro per darvi spettacolo. — Il locatore del teatro avrebbe dovuto » avvertire l'impresa di queste parziali alienazioni; i palchi o scranni » già venduti o locati non potrebbero far parte della complessiva ven» dita o locazione del teatro, inquantochè sarebbero anteriormente » passati in godimento a' terzi. Se il venditore o locatore non avesse » avvertito l'impresa conduttrice, questa avrebbe azione verso il primo » per ottenere il rimborso del valore dei palchi o scanni, anterior» mente ceduti, ma dovrebbe pur sempre rispettare i diritti del pal» chettista e del proprietario del posto riservato, giacchè il nuovo » proprietario dovrebbe rispettare le locazioni fatte dal suo predeces» sore (2). »

Questi principj ricevono la loro conferma dagli art. 1459 e 1485 del Codice patrio, ove è disposto che *la vendita della cosa altrui è nulla: e può dar luogo al risarcimento dei danni, se il compratore ignorava che la cosa era d'altri.* La legge non distingue neppure se il venditore fosse in buona o mala fede: ma non accorda, com'è naturale, l'azione di indennità a colui che compra scientemente la cosa altrui (art. 1459, 1485 Cod. Civ.). Non può tacersi, per altro, anzi conviene aver presente che vi ha di mezzo una questione di *forma*, non avvertita dal sig. Ascoli, la quale può pregiudicare quella di diritto e di sostanza: e dare ai dubbi da lui proposti una soluzione contraria a quella ch'egli vi diede. Quanto alla locazione, che di con-

(1) L. 81, § 1, Dig. *de contrah. emt.*; L. 59, § 5, Dig. *de evict.*; L. 61, D. *de edil. edicto*; art. 1483, 1494, 1498 e seg., *Cod. civ.* — DOMAT, Lib. I, Tit. 2, Sez. 11, n. 13. — VOET, Lib. XXI, tit. 1, § 10. — CATTANEO e BORDA, all'art. 1483 *Cod. civ.*
(2) ASCOLI, *Giurispr. teatrale*, n. 307, pag. 172.

sueto è a breve termine, la prelazione dovrà darsi a colui che potrà *provare* l'anteriorità del suo diritto: e quindi in confronto ad un impresario che presentasse il suo contratto di appalto con *data certa* (art. 1327 Cod. Civ.), in cui il proprietario dichiarasse liberi palchi e scanni, io credo che il privato che producesse una semplice lettera od altra dichiarazione dello stesso proprietario, ma priva di *data certa* (nei sensi del cit. 1327 Cod. Civ.), da cui apparisse una locazione preventiva, non troverebbe favore (salvo il caso di provata collusione fra l'impresario e l'appaltante): e non sarebbe già l'impresa costretta, come dice il sig. Ascoli, a rispettare il diritto di lui, salvo il regresso verso il locatore pel rimborso del valore del palco o scanno precedentemente locato, ma, per contrario, io penso che l'impresa potrebbe disporre liberamente del teatro ad essa appaltato come libero, salvo al contraente, per tal modo pregiudicato, di agire egli di regresso verso il locatore fraudolento o colpevole. E la ragione è chiara: la legge che prescrive in varj modi di accertare la data di una scrittura, mira appunto a preservare i terzi da fraudolenti collusioni: chi non volle usare le cautele dalla legge indicate, deve imputarne a sè stesso le sinistre conseguenze.

Quanto alla *vendita* di un palco, siccome vedemmo (n. 221) ch'esso costituisce uno stabile a sè (e in ogni modo, anche secondo gli oppositori, un diritto *reale* sopra immobile), fra due compratori andrà preferito colui che giustificherà di essersi uniformato al disposto degli art. 1932, 1942 Codice Civile colla trascrizione. Il compratore che non avesse debitamente trascritto il suo titolo non avrebbe che l'azione di risarcimento pei danni ed interessi, ma non quella di rivendicazione. Che se fosse provato che il secondo acquirente aveva cognizione della prima vendita, si riterrebbe complice anch'egli del dolo del venditore, e dovrebbe ammettersi la rivendicazione del primo acquirente (1); perocchè, come scrive Cujacio, *malæ fidei emptor est, qui scit rem quam emit non esse vendentis* (2). L'istituto della trascrizione ha per iscopo appunto di fare in guisa che non possa opporsi ai terzi un atto ch'essi *non hanno potuto conoscere*, e di assicurare le contrattazioni contro le insidie di venditori di mala fede: chi adunque aveva già altrimenti notizia della vendita precedente non potrebbe accampare un difetto che a suo riguardo non aveva alcuna importanza.

226. Quando sia stato pattuito un termine, per esempio di tre o

(1) CHARDON, *Del dolo e della frode*, § 37; — TROPLONG, *Della vendita*, n. 231, 474; — ZACHARIAE, *Dir. civ. franc.*, T. I, § 355.
(2) Comment. alla L. 27, Dig. *de contr. empt.*

quattro mesi, a presentare i certificati ipotecarj onde giustificare la libertà di un palco, non è mestieri di ripetere la stipulazione del detto termine nel patto risolutivo, per cui, in caso di mancanza, sia necessaria la interpellazione onde costituire in mora il venditore; poichè se fu convenuto che nel caso della mancata consegna potesse il compratore pretendere lo scioglimento della vendita, egli è di tutta evidenza che fu sempre ritenuto il termine già precedentemente stabilito, appunto perchè la consegna si doveva fare entro quel termine. Quando adunque la consegna non avesse luogo nel termine convenuto, si dovrà ammettere la risoluzione della vendita, che piacesse al compratore di domandare. Il compratore avrà nel frattempo avuto il godimento del palco, ma alla sua volta il venditore lucrava l'interesse del prezzo convenuto (1).

227. Il compratore d'un teatro non può essere astretto a dare nel medesimo le rappresentazioni, cui si era obbligato il suo venditore di fronte ai proprietarj o loro rappresentanza, se tale obbligo non siagli stato imposto nell'atto di vendita; imperocchè quella obbligazione era personale a quello, nè poteva passare all'acquirente senza speciale convenzione. Sarebbe errore il considerare quel vincolo come una servitù reale afficiente lo stabile venduto, dappoichè non può darsi servitù reale sopra un immobile se non a beneficio d'altro immobile (art. 531 Cod. Civ.).

Nè il principio soffrirebbe eccezione perchè il Municipio o i palchettisti avessero fornito al proprietario venditore una dote od altro corrispettivo per l'allestimento degli spettacoli: anche da ciò non può nascere che una responsabilità personale che non passa nel compratore.

E neppure la dichiarazione che eventualmente si fosse inserita nell'atto di vendita che *l'immobile passerà all'acquirente siccome è posseduto dal venditore* non varrebbe a comprendere le obbligazioni personali del venditore medesimo (2). Così fu anche giudicato.

Nell'anno 1856 il Municipio di Bra cedeva un suo terreno a Nicola Medoni per la costruzione di un teatro in detta città ai patti e condizioni risultanti dall'istromento di cessione, nel quale all'art. 4 si

(1) V. Sentenza del Tribunale di III Istanza per la Lombardia, riferita nel *Giorn. di giurisprudenza pratica* di Venezia, 1847, p. 115.

(2) Abbiamo un esempio testuale nella leg. ult. § 1, Dig. *De contrah. empt. (18, 1)* — « *Lucius Titius promisit de fundo suo centum millia modiorum frumenti annua praestare praediis Gaii Seii; postea Lucius Titius vendidit fundum, additis verbis his:* quo jure, quaque conditione ea praedia Lucii Titii hodie sunt, ita veneunt, itaque habebuntur. *Quaero, an emptor Gajo Seio ad praestationem frumenti sit obligatus? Respondit, emptorem Gaio Seio, secundum ea quae proponerentur, obligatum non esse.* Nota degli *Ann. di Giurispr. ital.*, 1869, P. II, pag. 407.

legge, che questi si obbligava « per sè ed i suoi aventi causa di esercire il teatro in due stagioni dell'anno con una serie di rappresentazioni drammatiche o musicali e specialmente d'autunno con compagnie scelte. » Con altro istromento dello stesso giorno, il Medoni, vendendo 16 palchi del teatro a costruirsi alle diverse persone ivi nominate, pel corrispettivo in quell'atto enunziato, si obbligò anche a favore di detti palchettisti di far esercire il teatro in due stagioni dell'anno, con una serie di rappresentazioni, non minori di 24 di abbuonamento per ciascuna stagione e consentì che se, per un motivo qualunque, escluso quello solo della forza maggiore, il teatro fosse rimasto chiuso durante un anno, fosse in facoltà della Commissione di sorveglianza ivi creata di prenderne immediatamente possesso per esercirlo a rischio e pericolo e per conto di esso Medoni.

Se non che appena costruito, il teatro stesso (esclusi i palchi di proprietà dei singoli compratori) venne subastato a pregiudicio di detto Medoni, e deliberato a Paolo Gallo con sentenza del Tribunale di Alba del 12 dicembre 1860 per lire 13,430, alle condizioni inserte nel bando di vendita, una delle quali (la sola a notarsi) stabiliva che i beni venduti dovessero passare al deliberatario *siccome erano posseduti dal predetto Medoni*, e che non si avrebbe diritto di diminuzione di prezzo per qualunque siasi causa. Successivamente con istrumento del 28 marzo 1865, il signor Gallo rivendette quello stabile per L. 12,000 all'avvocato Garbiglia, il quale coll'istanza del Municipio di Bra e degli acquisitori dei palchi fu citato avanti il Tribunale di detta città per la manutenzione degli obblighi assunti dall'espropriato Medoni.

Il Tribunale con sentenza del 22 maggio 1868, dichiarò tenuto l'avvocato Garbiglia ed i suoi successori nella proprietà e possesso del teatro suddetto a farlo esercitare decorosamente nelle epoche e nei modi stabiliti negl'istrumenti 2 maggio 1857, rogato Bauderi, sotto pena fosse lecito alla Commissione amministrativa di farlo esercitare a di lui pericolo e spese, ed ammise il capitolo di prova testimoniale dagli attori dedotto all'oggetto di stabilire che non si erano date in quel teatro rappresentazioni nè nell'anno 1866, nè in quello successivo.

Ma la Corte d'Appello in Torino, applicando i principj surriferiti, fece ragione alle legittime opposizioni del convenuto.

« Ritenuto in diritto, che, senza soffermarsi alla singolarità di una sentenza, la quale risolve definitivamente la controversia, pur tuttavia ammettendo una prova la quale non poteva più avere alcun utile scopo, giova esaminare primieramente se gli obblighi assunti dal Medoni di

esercitare il teatro siano stati in dipendenza delle condizioni stesse della vendita imposte al deliberatario del teatro, Paolo Gallo, autore dell'avvocato Garbiglia, ed in caso negativo, se codeste obbligazioni, come derivanti da servitù e da una ragione di comproprietà, non abbiano dato vita a favore degli appellati ad un diritto reale, che vincolando il fondo anzichè la persona, può esercitarsi contro chiunque acquisti il dominio di esso fondo.

« Ritenuto sulla prima quistione, che, non essendosi fra le condizioni della vendita dichiarato che il deliberatario avrebbe a suo carico le stesse obbligazioni che pesavano sulla persona dell'espropriato, indarno si vorrebbe sottoporre l'avvocato Garbiglia ad un vincolo, che non fu imposto a Gallo suo autore.

« Che pure a torto si vorrebbe desumere un tale obbligo a carico di esso Gallo, da ciò che si sarebbe dichiarato nella prima condizione del bando venale « che i beni passerebbero al deliberatario si e come erano posseduti dal Medoni; » imperocchè altro non si volle esprimere con codesta dichiarazione se non che si estendeva quella vendita a quanto si trovava in possesso del medesimo, nè s'intese certamente di trasferire nel deliberatario le obbligazioni *personali* del debitore espropriato, delle quali non si faceva tampoco parola.

» Ritenuto, sul secondo punto, che, giusta il Codice Albertino, sotto il cui impero si stipularono i due istrumenti al rogito Baderi, l'obbligo assunto da Medoni verso il Municipio di Bra e verso i palchettisti, di esercitare il detto teatro con una serie di rappresentazioni, non potè imprimere in quell'immobile una servitù, richiedendo l'art. 634 del suddetto Codice Albertino che le medesime debbano gravitare sopra stabili a beneficio di altro fondo dominante, e così mancherebbe uno degli elementi costitutivi della servitù.

« Che neppure potrebbe fondarsi la detta servitù sul disposto dell'art. 635 dello stesso Codice, il quale permetteva di stipulare, che una persona, indipendentemente dai beni che essa possedesse, avesse per la sua utilità e pel suo piacere un diritto ad esercitare sul fondo altrui, imperocchè le stipulazioni, le quali s'invocano dal municipio o dai palchettisti ripugnano alla natura di codesta servitù personale, la quale conferisce l'esercizio del diritto alla persona che stipulò a suo favore, e non assoggetta l'immobile che vi fu sottoposto se non se a soffrirne il peso.

« Ritenuto che, sebbene a questi principj si veda indotta una eccezione dall'art. 658 di detto Codice, il quale permette che nella costituzione della servitù s'imponga al proprietario del fondo serviente

l'obbligo di fare le opere necessarie per conservarla ed usarne, un siffatto obbligo non potrebbe riflettere che le riparazioni occorrenti al fondo serviente, onde il medesimo non abbia a deperire, ma non mai a far cose estranee alla sua conservazione, come sarebbe il provvedere compagnie di comici e dare spettacoli.

« Ritenuto che gli stessi appellati dimostrarono far poco assegnamento sui diritti che potessero derivare da servitù gravitante sull'immobile di cui si tratta, in quanto che si fecero a sostenere in ultimo luogo competere loro sul teatro in discorso un diritto di comproprietà, il quale escluderebbe necessariamente quello di servitù pel principio, *che res propria domino non servit.*

« Ritenuto, in ordine alla pretesa comproprietà del teatro, che la medesima è evidentemente esclusa dai precitati istrumenti, i quali, esclusi i palchi, che il municipio si era riservati, e quelli che furono venduti alle persone ivi nominate, conferirono al Medoni la esclusiva proprietà di detto teatro.

« Ritenuto, che non può neppure ammettersi che le clausole dei due contratti sovrariferiti abbiano siffattamente modificato il diritto di proprietà del Medoni da far nascere a prò del municipio e dei palchettisti un vero diritto reale sul teatro stesso, derivante da uno smembramento della di lui proprietà; imperocchè l'obbligo di dare rappresentazioni teatrali imposto al Medoni, non importando evidentemente alienazione di alcuna parte integrante dello immobile da lui acquistato (solo caso in cui avrebbe potuto operarsi il predetto smembramento), ne emerge che non nacque quel diritto reale preteso dagli appellati, e che l'anzidetta obbligazione di esso Medoni non potè essere che personale.

« Ritenuto, ciò tutto stante, che non competendo al Municipio di Bra ed ai suddetti palchettisti alcuna frazione di proprietà in quella parte di detto immobile acquistato dal Medoni, nè ragione alcuna di servitù reale, ne consegue che il teatro di cui si tratta non andò soggetto a quel diritto reale, su cui gli appellati fonderebbero la loro domanda contro l'avvocato Garbiglia.

« Per questi motivi, dichiara doversi assolvere come assolve l'avvocato Garbiglia dalle domande del Municipio di Bra e degli altri litisconsorti principali (1).

228. Molti teatri in Italia sono di proprietà privata, in quanto vennero eretti con capitali ed oblazioni di privati cittadini, i quali si co-

(1) Sentenza 4 giugno 1869, riferita negli *Annali di Giurispr.*, 1869, P. II, p. 407.

stituirono in società accademiche allo scopo puramente di ricreazione e divertimento, non già col proposito di lucro e speculazione.

Perciò queste società non rivestono alcun carattere commerciale: non devono confondersi colle società costituite allo scopo di assumere la speculazione delle imprese teatrali; relativamente a queste si richiami quanto esponemmo ai nn. 196 e seguenti a pag. 201.

I teatri in Toscana, tranne il *Pagliano*, hanno degli accademici proprietarj, come hanno dei semplici proprietarj di palchi. Il diritto di apertura del teatro spetta ivi al corpo dell'Accademia, che ha statuti speciali, e tiene adunanze ordinarie e straordinarie con voto deliberativo (1); così in molti altri teatri.

I rapporti giuridici dei comproprietarj sono regolati dai rispettivi statuti e, in mancanza di speciali convenzioni, si osserveranno le norme del diritto civile che disciplinano la comunione (art. 673 e seg. C. C.).

Fra queste ultime è notevole l'obbligo incombente a ciascun comunista di concorrere alle spese necessarie per la conservazione della cosa comune, salvo a chi non volesse soggiacervi la facoltà di liberarsene, abbandonando i suoi diritti di comproprietà (art. 676 C. Civ.). Laonde ogni comproprietario potrà costringere i suoi consorti a contribuire alle spese di manutenzione e di conservazione della cosa comune, salvo a costoro di affrancarsi da tale obbligazione coll'abbandono dei loro diritti: dacchè, anche secondo l'antica giurisprudenza, il socio che non voleva concorrere nelle spese di ristauro della cosa comune s'intendeva averla abbandonata (2).

Per l'amministrazione e pel miglior godimento della cosa comune, le legge ha disposto che le deliberazioni della maggioranza dei partecipanti sieno obbligatorie anche per la minorità dissenziente; seguendo in ciò la bella sentenza di Paolo, secondo la quale « *non id quod privatim interest unius ex sociis servari solet, sed quod societati expedit* (3). » Ma la legge stessa soggiunge, che non si ritiene esservi maggioranza, se non quando i voti che concorrono alla deliberazione rappresentino la maggiore entità degli interessi che costituiscono l'oggetto della comunione. Se non può ottenersi una maggioranza, ovvero se le deliberazioni di essa risultassero gravemente pregiudizievoli alla cosa comune, i dissenzienti potranno invocare dall'autorità giudiziaria quelle

(1) E. SALUCCI, *Giurisprud. teat.*, p. 97, n. 172.
(2) RICHERI, *Instit.* §§ 1323, 1320; — CATTANEO e BORDA all'art. 676 Cod. Civ.; — ZACHARIÆ, T. I, § 197, n. 3.
(3) L. 65, § 5, Dig. *pro socio;* — TROPLONG, *Des Sociétés*, Ch. 3: n. 733.

provvidenze che meglio fossero del caso, od anche la nomina di un amministratore (1).

Queste disposizioni che temperano il concetto dei diritti assoluti o illimitati del proprietario (art. 436 Cod. Civ.) a vantaggio del consorzio, furono determinate dallo spirito di equità e progresso a cui intese informarsi il Codice patrio.

In proposito, quindi, i comproprietarj dovranno osservare principalmente queste norme; 1.° conservare al teatro la sua destinazione; 2.° astenersi da ciò che possa arrecare pregiudizio alla comunione; 3.° non impedire l'esercizio dei diritti correlativi spettanti agli altri comproprietarj.

229. Se i socj azionisti di un teatro incaricarono una commissione direttrice di regolare il prezzo di certi palchi in proporzione al conto generale della spesa, dandole tutte le più ampie facoltà, e la stessa abbia adempito, non è lecito ad ogni interessato contrastare la detta fissazione.

Questo principio veniva applicato dalla sentenza 22 febbraio 1851 della Corte d'Appello di Casale, nella causa mossa dall'avvocato Gagliardi contro gli azionisti del teatro di Mortara: dai motivi rilevasi chiaramente il merito della questione:

« Considerato sul punto della incompetenza di questo Magistrato eccepita dai socj azionisti del teatro di Mortara, intorno al che però rimisero alla saviezza del Magistrato stesso, che tale eccezione sarebbe inattendibile, dappoichè il Magistrato colla precedente sua Sentenza del 2 gennajo 1850, nel dichiarare, in riparazione della sentenza del Tribunale di Vigevano 28 giugno 1849, non essere gli appellanti Rossi, Tagliacarne, Ferraris e Morosetti, nè come membri della Direzione del teatro di Mortara, nè come socj azionisti, solidariamente tenuti verso l'avvocato Gagliardi per il prezzo che potesse ancora essere dovuto in dipendenza dell'appalto di cui tratta, mandò nel resto alle parti di meglio maturare i loro incombenti;

» Che per maturare gl'incombenti dovendo l'avvocato Gagliardi rivolgere le sue istanze anche contro tutti gli altri socj azionisti, necessariamente dovette a fronte del riferito giudicato, evocarli dinanzi questo Magistrato, avanti cui pendeva la causa contro una parte dei socj medesimi....

» Considerato, che i socj azionisti si accrediterebbero verso del Gagliardi: 1.° di L. 2,587. 42, quota a di lui carico pel palco N. 13,

(1) Art. 678 Cod. Civ.

1.° ordine; 2.° di L. 21,296.30 per quota, quale azionista di dieci palchi al III.° ordine; 3.° di L. 1,117.15 da essa società pagate all'ingegnere collaudatore Rocco Colli....

» Considerato in ordine alla predetta somma di L. 2,587, 42 prezzo del palco N. 13, che essendo stato un tale prezzo stabilito dalla Commissione Direttrice della Società per tutti i palchi della stessa fila, d'appresso il conto generale delle spese per l'erezione ed apertura del teatro, non è ammessibile l'opposizione del Gagliardi intorno alla somma medesima, e di questa debbesi dar carico allo stesso Gagliardi in deduzione del suo credito d'impresa verso la società.

» Che non vale il dire, che la semplice lettera della Direzione non sia sufficiente a stabilire il calcolo suddetto di proporzione, ma che si debba altrimenti giustificare, poichè giova notare che coll'atto di associazione 14 marzo 1845 i socj azionisti, fra i quali è compreso lo stesso Gagliardi, nominarono una Direzione nel seno della stessa società, cui si è data facoltà di fare tutto quello che nell'interesse sociale fosse spediente, osservati i capitoli della di lei costituzione, colla clausola, come si legge nel capitolo decimonono, che tutto quanto verrà da essa Direzione agito, si avrà dalla società per rato, grato, valido e fermo.

» Che d'altronde, ove altrimenti fosse la cosa, e ad ogni palchettista fosse lecito di opporsi alla fissazione del prezzo dalla Direzione stabilito per i palchi di ciaschedun ordine, nascerebbe una vera confusione, che la società volle evitare, conferendo appunto alla Direzione l'autorità necessaria ad impedire ogni contestazione al riguardo;

» Considerato, per quanto concerne i dieci palchi di terza fila, del cui prezzo, ascendente a L. 21,296. 30, pretendono i socj azionisti dar debito all'impresario Gagliardi, che non altrimenti potrebbe questi ritenersi di detto prezzo contabile se non quando risultasse che l'impresario a termini del contratto d'appalto siasi assunto l'obbligo di ricevere in conto di prezzo dell'impresa quei palchi che rimanessero disponibili ed invenduti;

» Che dall'atto di deliberamento 4 aprile 1845, rogato Cappa, l'avvocato Gagliardi deliberatario si obbligò alla costruzione del teatro per il prezzo di L. 69,600, giusta la perizia e progetto dell'ingegnere Celestino Braccio 30 dicembre 1843 ed all'osservanza dei capitoli parziali ed addizionali che sottoscrisse unitamente ai due disegni dello stesso ingegnere Braccio in data 16 marzo 1844;

» Che tanto nell'istrumento d'appalto che nelle condizioni d'appalto 19 febbrajo 1845 e capitoli addizionali delli 15 successivo marzo

inserti all'atto medesimo, non si fa cenno alcuno dell'obbligo relativo ai palchi di cui si tratta;

» Che se al numero decimosesto de' capitoli annessi al contratto di costituzione di società 14 marzo 1845 si stabilì, che ove all'epoca dell'appalto si trovassero ancora scoperte delle azioni, verrebbero le medesime in esso date all'appaltatore, ed il medesimo dovrebbe accettarle per danaro contante alla rispettiva tassa, nel contratto di appalto però non si fece più menzione di ciò, e non si stipulò nel contratto medesimo che il deliberatario dovesse pure osservare i capitoli di associazione, i quali nemmanco furono inserti nell'atto di deliberamento, comunque in fine di quest'atto risulti essersi dal notajo rogante letto e pronunciato tutto il suo contenuto e quello de'capitoli esistenti nel detto istromento di sociazione;

» Che sebbene Gagliardi abbia sottoscritto i capitoli annessi all'atto di società 14 marzo 1845 unitamente agli altri azionisti, ciò fece nella sua qualità di socio, e non come appaltatore, essendo l'appalto seguito dopo venti giorni, e quindi comunque non ignorasse l'esistenza dei capitoli medesimi, egli non doveva preoccuparsene, ben sapendo che i suoi obblighi e diritti, come appaltatore, erano rigorosamente determinati dal contratto di deliberamento, e non altrimenti;

» Che, d'altronde, il non essersi fatta espressa menzione nell'istrumento di appalto del citato num. 16 dei capitoli di associazione, che pur si riferiva ad un obbligo di non poca importanza, ben dimostra che non fu intenzione nè della società d'imporre un tale obbligo all'appaltatore, nè questi di d'accettarlo;

» Che le circostanze d'avere il Gagliardi fatto dipingere i detti palchi, di aver ritenute presso di sè le chiavi dei medesimi, e di averli affittati e percetto il relativo fitto, non sono, a fronte delle risposte dal Gagliardi date alle interpellanze relative, da tanto a farlo considerare quale proprietario dei palchi suddetti;

» Che tutto al più egli sarà contabile verso la società, come non contende in atti, delle somme ricavate dal fitto de' palchi stessi, da accertarsi e liquidarsi;

» Che l'altro argomento dedotto dalla circostanza di avere l'avvocato Gagliardi venduto uno dei detti palchi a certo Maestri, verrebbe meno dacchè essendo il Gagliardi al proposito stato dalla società interpellato, rispose egli negativamente, e la società non si accinse a darne la giustificazione;

» Considerato, in ordine alle L. 1,117.15, importo degli onorari all'ingegnere Rocco Colli per la collaudazione, che a termini del

contratto d'appalto debbono essere a totale carico dell'impresario, e che quindi si debbe dar debito a quest'ultimo delle L. 600 dalla società pagate in conto allo stesso Colli;

» Che difatti, a mente dell'articolo ottavo dei capitoli addizionali per l'appalto delli 15 marzo 1845, tutte le spese relative al contratto, al tracciamento dei lavori, ed al collaudo sono al totale carico dell'impresario.

» Che, pertanto, non sussiste la distinzione che Gagliardi pretende fare delle spese di deconto da quelle di collaudo, poichè essendosi pattuito in termini generali, che tutte le spese del contratto sono a carico dell'impresario, gli è manifesto che anche le spese per la formazione del conto debbano considerarsi come relative al contratto d'appalto, epperciò comprese in quelle che a termini del citato articolo ottavo debbono dall'impresario sopportarsi....

» Rejette, ecc., dichiara (1). »

230. La necessità od utilità del miglior esercizio del teatro può alle volte rendere necessaria la applicazione o introduzione di migliorie e nuove opere, le quali, se riescono vantaggiose all'interesse comune e pubblico, possono tornare di qualche incomodo o pregiudizio all'uno o all'altro dei comproprietarj, portando qualche variazione al suo godimento: ma, purchè questo non sia tolto o notevolmente danneggiato, egli dovrà soffrire il leggiero incomodo che gli fosse recato, quando ciò sia nell'interesse e secondo la destinazione della cosa comune (p. 241).

Una grave disputa venne promossa nel 21 dicembre 1853 contro l'Accademia degli *Intrepidi* dai proprietari dei palchi del IV.° e V.° ordine affine di obbligarla a rimettere la lumiera al punto ed all'altezza ove era già da molti anni prima della ripulitura del teatro; dal quale punto fisso si vedeva il palco scenico dal IV.° e un poco rimanevano impediti di vederlo i proprietari del V.° ordine; costoro ritenendo turbato il quasi possesso della servitù attiva del *libero prospetto della scena*, intentarono un giudizio possessorio sommarissimo per conservare tale possesso violato (secondo essi) dall'abbassamento della lumiera. Due sentenze conformi in favore dei palchisti del 22 dicembre 1854 e del 20 gennajo 1855 (2), vennero cassate dalla Corte Suprema col Decreto 29 febbrajo 1856 (3). Disse il decreto della Cassazione: 1.° che i palchisti mancavano di *titolo colorato* al quasi possesso ma-

(1) BETTINI, *Giurisprud. degli Stati Sardi*, 1851, P. 1, col. 217.
(2) *Gazz. dei Trib.*, Firenze, an. IV, n. 114 del 30 genn. 1855.
(3) *Gazz. dei Trib.*, Firenze, an. V, n. 109 del 20 marzo 1856; — E. SALUCCI, *Giurispr. teat.*, n. 175.

nutenibile; 2.° che la servitù del prospetto appartiene alle *negative*, e si confonde colla servitù *ne prospectui officiatur*; 3.° che, essendo queste latenti, e senza titolo, non si può acquistare il titolo col nudo possesso e senza un atto proibitorio da una parte e acquescienza dall'altra, che importasse tacita renunzia alla libertà del fondo.

Questi motivi sono conformi ai veri principj che, a mio avviso, debbono osservarsi nello apprezzare i diritti del palchettista (n. 221, 222). Nè potrebbe vantarsi in contrario un diritto acquistato in forza di prescrizione od usucapione, perocchè è costante in diritto che la comunione di possesso in massima osta alla prescrizione (1).

231. Lo stesso deve ritenersi, come sopra dicemmo, per ciò che risguarda le altre migliorie ed i riattamenti che possono occorrere in teatro. E a questo proposito riferiremo dal sullodato articolo del sig. Franchetti il cenno ch'egli dà della sentenza 15 aprile 1870 pronunciata dal Tribunale di Firenze (2), la quale evidentemente si ispira alle teorie da noi più sopra indicate.

Da ben sette anni agitavasi una causa tra i palchisti del *Teatro Nazionale* (che è tra i più piccoli della città) ed il proprietario di esso teatro. Quest'ultimo aveva eseguito nella sala degli spettacoli importanti e costosi lavori ed aumentato il numero dei palchi, in modo da poterne dare parecchi agli impresari e costituire così una specie di dote al teatro, che erane privo. Gli altri si lamentavano che fossero stati loro tolti molti comodi, deturpata l'architettura della sala, diminuito il valore d'affezione dei rispettivi palchi: quindi dimandavano la distruzione di quelle opere. Il Tribunale, senza entrare nel campo della dottrina giurisprudenziale relativa al diritto di palco, credè che, per le clausole dei contratti d'acquisto, comune fondamento alle contrarie ragioni, fosse attribuito al palchettista del *Nazionale* la proprietà del palco, salve certe restrizioni ed una servitù attiva sulle altre parti del teatro al fine di godere degli spettacoli: escluse, per altro, che avessero sull'intero teatro un gius di condominio: e poichè i lavori compiuti, di cui essi querelavansi, non avevano realmente nè toccato i palchi nè alterato la facoltà di vedere e di udire le rappresentazioni sceniche, così conchiuse col rigettare come inattendibili le istanze loro.

232. Ciascun partecipante, dice la legge, ha la piena proprietà della sua quota e dei relativi utili e frutti. Egli può quindi liberamente

(1) Cattaneo e Borda all'art. 675 Cod. Civ. n. 9: — Troplong, *De la prescript*, n. 244, 360, 391, 493, 528.

(2) *Archivio giuridico*, 1871, Fascic. III, pag. 232.

alienare, cedere od ipotecare il suo palco, ed anche sostituire altri nel godimento di esso (679 Cod. Civ.), come si è già veduto ai n. 220 e seguenti.

E per l'istessa ragione anche i terzi, creditori del palchista o di una persona altrimenti comproprietaria del teatro, ponno dirigere le loro esecuzioni sul palco o sulla quota di comproprietà spettante al loro debitore, e l'effetto della esecuzione dovrà limitarsi a quella porzione che venisse a spettare al partecipante nella divisione (1).

Nè l'accademia o rappresentanza della comunione potrebbe elevare opposizione, in base all'interesse sociale od agli statuti originarj della fondazione.

Un'Accademia possiede *pro se*, non *pro suis*, il dominio del teatro, e la proprietà dei singoli si risolve nell'*uso*, cedibile e alienabile, e in un gius onorifico, subietto di lucrosa cessione e alienazione. In osservanza dei quali principj, una decisione del foro toscano in data 15 aprile 1817 stabiliva che l'accademia non potesse preservare una cospicua onorificenza lucrosa a danno dei creditori insoluti; per cui il palco o palchi dell'accademico debitore possono andare soggetti ad essere esecutati e aggiudicati (2).

233. È contrario al principio della individuale libertà che una persona possa essere obbligata a rimanere in comunione; perciò la legge dichiara che ciascuno dei partecipanti può domandarne lo scioglimento (art. 681 Cod. Civ.): e quindi ogni socio o compadrone di un' accademia teatrale potrà, ove gli piaccia, ritirarsi dalla medesima, e ciò quand'anche gli statuti fondamentali della società portassero l'obbligo di una comunione perpetua, e il divieto al socio di ritirarsi: imperocchè cotali stipulazioni, non più conformi alla progredita civiltà, e in massima proscritte anche dal diritto romano (3), si hanno come non fatte.

La questione presentossi alla Corte di Cassazione in Firenze, la quale appunto giudicava, in armonia ai principj sovra esposti, che non può avere effetto un patto coattivo il quale tolga al socio o all'erede la facoltà di ritirarsi lasciando il diritto onorifico e quanto di utile si

(1) V. art. 2077 Cod. Civ., secondo il quale nella spropriazione forzata sovra una parte indivisa d'un immobile, deve precedere la divisione, a meno che non siano debitori tutti i comproprietarj.

(2) L. 9, Dig. *De rerum divisione.* — *Rom. Emporien. Accad.* 13 sett. 1776 *cor. Meolic.* — *Flor. revocationis*, 10 aprile 1772. — *Flor. praet. reintegrat.* 9 febbrajo 1764 *e Flor. coact. alienat. honorifici juris*, nel *Tes. del For. Tos* Tom. III delle inedite, dec. 39, pag. 272 e seg. del 15 aprile 1817; — SALUCCI, loc. cit., Capit. XVII, n. 176, pag. 99.

(3) *In communione nemo compellitur invitus detineri.* L. 5, Cod. *comm. divid.*; L. 26, § 4, Dig. *De condict. indeb.*

riferisca alla qualità di socio e accademico. Nè si oppone a questa facoltà del privato la sanzione sovrana al progetto accademico e agli statuti, perchè la sanzione sovrana ha uno scopo esclusivamente governativo, e senza espresse clausole non può alterare le regole civili (1); imperocchè le leggi *Si convenerit*, e *Adeo morte*, Dig. *pro socio*, riprovano, come contrario all'ordine pubblico, ogni patto che limiti la facoltà nel socio o nel successore di recedere dalla comunione o società.

Nondimeno è valido il patto che si debba rimanere in comunione per un tempo determinato, purchè questo non ecceda il periodo d'anni dieci. Ma l'autorità giudiziaria, se gravi ed urgenti circostanze lo richiedessero, potrebbe ordinare lo scioglimento della comunione anche prima del tempo convenuto (art. 681 succit.).

SEZIONE III. — *Locazione.*

234. La legge fra la stazione appaltante e l'impresa è costituita dal contratto e capitolato di appalto; ed è a norma di questi atti che vogliono essere regolate le contestazioni che ponno sorgere fra le imprese e i locatori del teatro. E quando, per esempio, non sianvi speciali convenzioni, le straordinarie esigenze del pubblico o degli artisti teatrali (come anche le pubbliche imposte), quantunque sôrte dopo il contratto d'appalto, non autorizzano l'impresario a pretendere indennità dal pro-

(1) Corte di Cassaz. Tosc. 4 luglio 1854 in causa Silvatici e Accademia dei *Ravvivati* di Pisa, *Ann. di Giurisprud.* an. 1854, P. I, pag. 615, che cassò la sentenza della Corte R. di Lucca del 28 agosto 1850; — negli Annali di detto anno a pag. 1095, p. 5; — SALUCCI, *Giurisp. teat.*, n. 189.

prietario appaltante od a recedere dal contratto: imperocchè stanno esse pure a carico dell'impresa come conseguenza dell'alea connaturale a simili appalti, nei quali sono sempre a di lei carico sì gli utili che i danni provenienti dalla gestione e dall'esito sempre incerto delle rappresentazioni teatrali. »

Codesta massima venne replicatamente affermata dai Tribunali, come già si vide nella causa promossa dal sig. Gattorno, impresario del *Carlo Felice* di Genova e quel Municipio, dal quale egli pretendeva maggiori compensi di quelli stipulati, in causa delle esigenze sempre maggiori del pubblico e degli artisti, non che delle nuove imposte applicate agli esercizj teatrali. Ma il Tribunale e la Corte d'Appello di Genova rimandarono ogni istanza dell'impresario, considerando tutte queste nuove evenienze come casi fortuiti a suo carico, i quali non potevano dar luogo nè per contratto, nè per legge, a risoluzione dell'appalto o ad indennità qualsiasi (1).

235. Se un impresario ha assunto un appalto solamente in nome proprio senza far cenno dei terzi in società coi quali intendeva di assumerlo, la stazione appaltante, quantunque non affatto inconsapevole di questa intenzione, non è tenuta a riconoscere questi terzi come coappaltatori per tutti i rapporti dell'impresa: giacchè i contratti non hanno effetto che fra le parti contraenti, e non possono pregiudicare nè giovare ai terzi, fuorchè nei casi stabiliti dalla legge (art. 1130 Cod. Civ.). E per l'istessa ragione, dovendosi ritenere applicabile anche a simili contratti il disposto dell'art. 1642 Cod. Civile che insegna il contratto di locazione d'opera sciogliersi colla morte dell'imprenditore incaricato di essa, così la stazione appaltante non sarebbe tenuta nemmeno a riconoscere questi terzi come appaltatori, nè tampoco gli eredi di lui, che pretendessero di venire autorizzati, in caso di morte dell'assuntore, a proseguire nell'impresa (2). Ciò è ben naturale, e consono altresì all'altro principio che *la obbligazione di fare non può adempirsi da un terzo contro la volontà del creditore ove questi abbia interesse che sia adempita dal debitore medesimo* (art. 1239 d. Cod.): giacchè la locazione d'opera riposa essenzialmente sulla fiducia che il conduttore ripone nella persona del locatore, dell'impresario: e la fiducia non passa agli eredi, nè ad altre persone, per quanto a lui legate e di interesse e d'azione.

La disposizione della legge al riguardo è assoluta: nè deve più

(1) Sentenza della Corte d'Appello di Genova, 1 dic. 1868, riferita al n. 74, pag. 63.

(2) Vedi, per analogia, conforme Sent. del Trib. 19 dic. 1861 e della Corte di Torino 19 maggio 862, riguardo a un appalto di tronco ferroviario. *Gazz. Trib.*, Genova, 1863, p. 53.

ammettersi la distinzione del diritto antico fra il caso in cui la considerazione dell'ingegno dell'imprenditore fu il movente principale della convenzione ed il caso contrario (1).

236. Si è già avvertito (n. 83, p. 73) che, nei rapporti dell'autorità coi proprietarj, come nessuno può essere costretto suo malgrado a cedere la proprietà del suo teatro se non nei casi e colle formalità dalla legge richieste, così senza le medesime non può nemmeno pretendersi un teatro altrui in locazione. In ogni caso l'utilità pubblica vuol essere conciliata coi diritti inerenti alla privata proprietà. Questi principj, è naturale, devono osservarsi anche fra privati.

Si disputò avanti la Ruota Romana se il principe Torlonia, proprietario di tre teatri, *Apollo*, *Argentina* e *Alibert*, potesse negare il consenso alla locazione di un solo teatro, pretendendo di locarli riuniti, come aveva fatto per lo addietro. Non era veramente il caso di sostenere che la divisione di un fondo può arrecar danno al proprietario se il fondo stesso venga diviso, poichè ogni teatro costituisce un fondo a sè: ma siccome, in ogni ipotesi, non si può costringere un Municipio o il Governo a prendere tutto il fondo, di cui solo una parte occorrerebbe, per sopperire ad un pubblico servizio o ad un'opera di pubblica utilità; così opinò la R. R. che il teatro che si chiedeva dalla Comune al sig. Torlonia, dovesse esser da lui dato in locazione, ma che era conveniente un risarcimento, previo giudizio di perito (2).

Non ho potuto riscontrare la decisione citata dal Salucci, ma anche da questa sembra evidentemente confermato il principio che l'espropriazione di un diritto qualsiasi in via coattiva non può seguire se non nei casi e colle norme di legge, di cui già fu detto diffusamente al luogo sovra citato.

237. Sappiamo che, nè prima, nè dopo la locazione, non può il proprietario lasciar aprire il teatro al pubblico, finchè l'impresario non abbia ottenuta la necessaria *licenza:* poichè in caso di contravvenzione, egli è passibile delle medesime pene correzionali che sono comminate all'impresario (n. 9, pag. 11).

Tuttavolta, conchiusa la locazione, non incombe al proprietario d'insinuarsi alla autorità per avere la licenza; queste pratiche riguardano l'impresario, il quale pigliando in affitto un locale per condurvi

(1) Cattaneo e Borda, all'art. 1642 Cod. Civ. — Troplong, *Louage*, 1035. — Duranton, *cod. tit.*, p. 296.

(2) E. Salucci, *Manuale della giurispr. dei teatri*, cap. XVII, n. 182, p. 103, il quale osserva questa opinione trovarsi in armonia coll'autorità del Surdo, dec. 42, n.° 11; — Jurda, dec. 86, n.° 14; — Sabelli, *Summa a Divis.*

un teatro, s'incarica naturalmente di superare gli ostacoli che per legge aggravano l'esercizio della sua industria. D'altra parte le condizioni della autorizzazione, le giustificazioni che essa richiede sulle qualità personali dell'impresario o del direttore, non si ponno discutere e decifrare se non fra lo stesso direttore e l'autorità. Il proprietario, adunque, che affittò il suo locale, non ha che una obbligazione ad adempiere, cioè tenere il locale a disposizione dell'acquirente all'epoca e nello stato che il contratto o la legge determina, salvo a non permetterne l'apertura se non dopo che quegli abbia ottenuta la competente autorizzazione (1).

238. Gli obblighi del proprietario verso il conduttore sono quelli che derivano dalla legge comune. E cioè, egli deve consegnare e mantenere la sala in istato da servire all'uso per cui venne locata, e dee garantirne all'impresario il pacifico godimento per tutto il tempo della locazione (art. 1575 Cod. Civile). Nei teatri di qualche importanza la consegna si fa mediante atto regolare, che appunto chiamasi di consegna, nel quale viene dettagliatamente descritto lo stato attuale del teatro con tutte le sue pertinenze ed accessioni.

La stazione appaltante deve, inoltre, fare al teatro tutte le riparazioni che si rendono necessarie, meno quelle che l'uso mette a carico del conduttore. Vedansi per tale oggetto gli art. 1576, 1604-1606 Codice Civile (V. anche n. 246).

La consegna dei locali ed accessorj deve effettuarsi all'epoca espressamente convenuta, e in mancanza di espressa convenzione all'epoca in cui deve aver principio l'impresa, altrimenti il conduttore ha diritto allo scioglimento del contratto ed alla rifazione dei danni. Che se il locatore non potesse consegnare il teatro o la sala da spettacolo al termine pattuito, perchè un precedente conduttore, avente causa da lui, non gliene fece la riconsegna, non sarebbe per questo esonerato dalle conseguenze dell'inadempimento dell'obbligo suo; — non può dirsi che questo dipenda da causa estranea, giacchè ciò dee ritenersi come conseguenza di un fatto suo proprio, in quanto avrebbe dovuto in tempo provvedere allo sgombro dei locali che promise affittare al nuovo impresario (art. 1218, 1151 Cod. Civile).

Se per tale causa, o per altra consimile, imputabile al proprietario, l'impresa non avesse potuto cominciare la sua gestione, essendo mancata la consegna e libera disposizione del teatro locato, non sarebbe obbligata a pagare il prezzo convenuto, ed avrebbe azione pei danni

(1) Così giudicava il Tribunale di Chateaudun, addì 13 ottobre 1837, *le Droit*, 19 ottobre; — LACAN e PAULMIER, T. II, n. 524.

ed interessi contro il locatore (1). Nè occorre qui rammentare quanto prescrive l'art. 1165 del Codice patrio, giusta il quale la risoluzione del contratto non avviene di diritto, ma deve domandarsi giudizialmente, e può essere concessa al convenuto una dilazione secondo le circostanze.

239. Principale fra le obbligazioni dell'impresario si è quella di pagare il prezzo dell'affitto alle convenute scadenze; e mancando a questo pagamento, il locatore potrebbe domandare lo scioglimento del contratto, e l'espulsione dell'impresa a termini degli art. 1583, 1595, 1165 Cod. Civ.; nè saprei quale temperamento sia lecito al giudice di adottare, seguendo i consigli del Troplong, quando la moralità e le sventure dell'impresario potessero reclamare qualche equo riguardo (2). La legge è chiara, e una dilazione che credesse il giudice accordare non sarebbe equità, ma arbitrio; a meno che, facendo applicazione dell'art. 1165 sopra riferito, l'impresa potesse fornire soddisfacente sicurtà che allo spirare di tale dilazione l'impegno debba avere pieno adempimento.

240. Il locatore ha dal Codice un privilegio speciale a garanzia del proprio credito su tutti i mobili ed oggetti qualunque che dall'impresario furono introdotti in teatro (art. 1958 n. 3 Cod. Civ.); per la qual cosa decorazioni, lumiere, scene nuove, costumi, e quant'altro fosse importato dall'impresa, è vincolato al privilegio, tanto se trattasi d'oggetti che furono pagati dall'impresa, come se non lo furono, se siano suoi o d'altri; salvo che si tratti di cose rubate o smarrite, ovvero sia provato che il locatore, *al tempo della introduzione*, sapeva che le cose introdotte spettavano ad altri.

Questo privilegio ha luogo pel credito dell'anno in corso, dell'antecedente e delle scadenze successive portate dal contratto di locazione, se questo ha data certa; e solo pel credito dell'annata in corso e della susseguente, se non è certa la data della locazione. E il locatore può esercitare il privilegio stesso sui detti mobili, quand'anche l'impresario li facesse asportare dal teatro, purchè non abbia egli approvata l'asportazione espressamente o tacitamente (3), e promuova la sua azione entro quindici giorni dal trasporto, salvi però, sempre i diritti dei terzi.

241. Il pagamento della pigione non può essere dall'impresa ritardato sotto pretesto, per es., che il Comune non abbia pagato la dote promessa. L'impresario deve sborsare le sue pigioni, senza riguardo alle

(1) Ascoli, *Della giurispr. teatr.*, n. 78, pag. 66.
(2) Troplong, *Contrat de louage*, n. 320.
(3) Zachariæ, *Dir. civ. franc.*, Tom. V, § 691, — Troplong, *Privil. et hypoth.*, n. 163.

intelligenze che per avventura avesse fatte col Comune nel cui territorio è situato il teatro. E quand'anche il Comune abbia assunto i fitti a suo carico per isgravarne l'impresario, non può questi forzare il proprietario ad attendere dal Comune il suo pagamento, od a portarsi a riceverlo alla cassa comunale. Egli è debitore diretto: e il proprietario ha piena facoltà di rivolgersi a lui soltanto (1).

242. L'impresario è tenuto ad usare della cosa locata da buon padre di famiglia, e per l'uso determinato nel contratto, o in mancanza di espressa convenzione, per quello che può prescriversi secondo le circostanze (art. 1583 Cod. Civ.). Mancherebbe a quest'obbligo se pretendesse dare esercizj equestri nella sala che gli fu locata o che ordinariamente si loca per oggetto di drammatiche rappresentazioni. Si verrebbe con ciò a cambiare l'uso ordinario della cosa locata, ed a cambiarla in guisa pregiudizievole agli interessi del proprietario. Non è indifferente a quest'ultimo lo avere nel suo locale diversi attori che riproducono i loro drammi, o di avervi una torma di cavalli i cui violenti esercizj compromettono ogni giorno la solidità dei muri, dei pavimenti e dei locali annessi al teatro (2).

243. Quali sieno le imposte che colpiscono i proprietarj delle sale di spettacolo e gli imprenditori fu già dimostrato al Capitolo II (pag. 38 e seg.), e, salvo espresse stipulazioni in contrario, si osserveranno le norme ivi indicate: nè (salvo sempre il patto) sarà l'im-

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 526.

(2) Così decise la Corte d'Appello di Colonia con una sentenza riferita dalla *Gaz. des Trib.* del 16 ottobre 1831. Il Tribunale avea respinta l'azione del proprietario della sala con un giudicato che conteneva fra gli altri questo singolare motivo:

« Considerando che collo ammettere dei cavalli sulla scena il Reo non la avvilisce; diffatti » l'arte equestre non manca nè di considerazione nè di amatori, come lo prova il successo del » Cirque-Olympique di Parigi, e di quello del Regno dei Paesi-Bassi. »

La Corte annullò tale decisione: « Ritenuto che, secondo l'affitto, l'edificio del teatro non fu » al Convenuto locato per qualunque uso, ma unicamente per le rappresentazioni drammatiche » ch'egli dava a Colonia;

« Che questa stipulazione non può riferirsi che alle rappresentazioni cui soleva dare il Con» venuto colla sua Compagnia.

« Che per verità nelle rappresentazioni di teatro si ammettono talvolta degli animali e spe» cialmente dei cavalli, ma che di regola tale ammissione non ha luogo se non in quanto l'au» tore della produzione lo abbia richiesto; che è affatto nuovo il far pompa sulla scena di evo» luzioni equestri quando non sono indicate nel dramma; che tale era il caso delle rappresen» tazioni date dal Convenuto;

« Che, così facendo, ha il Reo convertito in una cavallerizza il fragile tavolato di cui la scena » è composta: e ciò contro diritto. »

La distinzione posata dalla Corte nel suo decreto è giustissima. Se il proprietario che affittò per rappresentazioni drammatiche può opporsi a che il teatro si trasformi in una cavallerizza, non può tuttavia opporsi a che vengano condotti dei cavalli sulla scena, purchè ciò sia richiesto dalla produzione, e la produzione stessa sia del genere trattato ordinariamente dall'impresa. Il proprietario dovea prevedere questa eventualità, ed è riputato averla accettata dacchè non ne fece argomento di riserva. — LACAN e PAULMIER Op. cit., T. II, n. 527.

presario obbligato a pagare le imposte che gravano sullo stabile locato (1).

244. Fu disputato se in mancanza di speciali convenzioni e divieti sia lecito all'impresa di dare feste da ballo in maschera nella sala locata?

È un fatto che i balli in maschera presentano per le sale di spettacolo maggiori pericoli che non la rappresentazione di drammi, commedie ed opere in musica. L'affluenza che vi chiamano, la continua agitazione della moltitudine in ogni parte del teatro, sono fatti che possono a ragione allarmare le sollecitudini del proprietario. Si aggiunga che altro è il dare balli, altro è dare un genere determinato di spettacoli: che chi affitta per l'uno non affitta per l'altro; e che il dare feste da ballo è un cangiare, a detrimento del proprietario, la destinazione dell'immobile.

Malgrado ciò, la soluzione della tesi dipenderà in gran parte dalle circostanze, e il diritto moderno si riferisce interamente al prudente arbitrio del giudice, il quale per apprezzare l'intenzione delle parti sopra la destinazione della cosa locata, deve principalmente aver riguardo alla qualità degli esercizj cui dedicavasi precedentemente il conduttore, ed all'uso al quale il teatro abbia precedentemente servito. Se avanti l'affitto, si solevano dare balli in maschera nella sala, senza che nei contratti ve ne avesse stipulazione: se il proprietario non ignorava che l'impresario era dal suo privilegio autorizzato a darne, si potrebbe rinvenire nel suo silenzio una specie di tacita adesione. Resterebbe in ogni caso da verificarsi se la costruzione della sala sia tale che feste da ballo in maschera non ne mettano in pericolo la solidità. A difesa del pubblico interesse l'autorità ha il diritto di sorvegliarvi. Ma questo diritto non fa ostacolo a quello che al proprietario compete di adire i Tribunali per le sue querele (2).

245. Che se la scrittura d'affitto contiene proibizione di dare balli in maschera, questa clausola dee ricevere adempimento. Poco importerebbe che l'impresario avesse dalla autorità conseguito un assenso contrario. Siffatto assenso lo guarentisce dalle molestie alle quali sarebbe stato esposto ove cautamente non se ne fosse munito; ma non può distruggere le stipulazioni del contratto, colle quali egli si obbligò verso il proprietario a non dare balli in maschera. E perfino

(1) DURANTON, Tom. IX, pag. 227; — MERLIN, V. *Affitto*, § 9, n. 4; — TROPLONG, *Du louage*; n. 332 e seg.: — CATTANEO e BORDA, Cod. Civ. Ital., all'art. 1583, n. 3.

(2) Così giudicava il Tribunale della Senna colla Sent. 4 genn. 1834, *Gaz. des Trib.*, 5 genn., — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 538. — POTHIER, *Du louage*, n. 189. — CATTANEO e BORDA, al Cod. Civ. Ital., art. 1583, n. 2.

gli ordini, che ricevesse dall'amministrazione all'oggetto di dare feste da ballo in maschera, non varrebbero a paralizzare il diritto del proprietario, se questi volesse usarne. Non è in facoltà dell'amministrazione di assegnare all'immobile una destinazione diversa dalla determinata, nè di attaccare l'esercizio del diritto di proprietà. In caso di violazione ai divieti del contratto, può il proprietario domandare la risoluzione dello stesso o il soddisfacimento (1).

246. L'Impresa riceve in consegna (n. 238) e deve quindi restituire in buono stato, al termine dell'affitto, il teatro con tutti gli accessorj; e cioè i fabbricati nelle parti non riservate, il palco scenico e tutti i così detti fissi ed infissi nei fabbricati medesimi, compresa la canalizzazione nascosta per la illuminazione a gaz, le grandi lumiere, i lampadarj, le ribalte, quinte fisse, traverse e in generale tutti gli apparati esterni di illuminazione a gaz o ad olio, con tutti i rispettivi accessorj, compresi i tubi elastici, catene, cordoni e tutto quanto occorre per la loro manovra, tutte le macchine idrauliche disposte nel teatro per gli avvenibili casi di incendio, con tutti gli attrezzi occorrenti per il loro uso; come pure i mobili che servono immediatamente al teatro, le macchine, i teloni, le quinte ecc., e tutto ciò, in generale, che in esso teatro appartiene alla stazione appaltante ed ha la qualità di mobile, salvo soltanto il naturale deperimento e quello causato da uso e vetustà, e salvi i casi di terremoto ed incendio, semprechè rispetto a quest'ultimo non emerga imputabilità contro l'Impresa medesima a termini di legge.

A riserva di questi casi di naturale deperimento e fortuiti, l'Impresa sarà tenuta a render conto di tutte le mancanze, guasti, rotture, o difetti che si potessero riconoscere nello stato consegnato ed a compensarne l'Amministrazione dietro stima dei suoi periti.

In un regolare atto di consegna sarà cauto per l'impresa e specialmente pel proprietario il convenire quali spese di manutenzione e riparazione devano stare a carico dell'appaltatore (n. 238), potendo di leggeri nascere contesa su questo oggetto (2).

Che se non fu proceduto alla descrizione dello stato della sala locata, si presume che l'impresario l'abbia ricevuta in buono stato di riparazioni locative e deve restituirla nella stessa condizione, salva la prova in contrario (art. 1586 Cod. Civ.): e questa prova, riflettendo circostanze *di fatto* e non *convenzioni*, potrà fornirsi anche a mezzo di

(1) LACAN e PAULMIER, loc. cit., n. 529.
(2) Vedi Modula di Capitolato, nell'Appendice al Vol. II.

testimonj (1), senza tema di violare il disposto dell'art. 1341 Codice Civile.

247. Si agitò di frequente nella giurisprudenza la questione di sapere se e quando l'incendio debba stare a carico del conduttore. Per stabilire con fondamento una norma relativa al soggetto, conviene anzitutto aver sott' occhi il disposto di legge, la quale stabilisce che il conduttore è tenuto per l'incendio: *quando non provi che l' incendio sia avvenuto per caso fortuito, o per forza maggiore, o per difetto di costruzione, o nonostante la diligenza solita ad usarsi da ogni accurato padre di famiglia, ovvero che il fuoco si è comunicato da un fondo o una casa vicina* (art. 1589 C. Civ.).

Queste disposizioni di legge, è inutile il dirlo, sono applicabili anche al subconduttore: per cui il proprietario dell'edifizio incendiato può sperimentare i suoi diritti contro il subconduttore, come lo potrebbe contro il conduttore medesimo (2).

Quel che importa notare si è che il nostro Codice ha definita una controversia la quale tenne diviso il parere dei più autorevoli giureconsulti stranieri: imperocchè, secondo il Codice Francese, art. 1733, il conduttore era tenuto responsabile dell'incendio *quando non provi che sia avvenuto per caso fortuito, o forza irresistibile, o per vizio di costruzione; o che il fuoco siasi comunicato da una casa vicina.* Cotesta formola che era stata riportata anche dalle leggi civili di Napoli (art. 1579), aveva fatto ritenere a moltissimi che quante volte l' inquilino non giungesse a provare una delle quattro circostanze enumerate dalla legge, dovesse sempre rispondere dei danni, esclusa quindi la giustificazione della circostanza che l'incendio abbia avuto causa da *un fatto* o da omissioni *incolpevoli* (3). Il Troplong, per verità, sostenne, all'incontro, che la enumerazione dei casi fatta nel detto articolo non è tassativa ma puramente enunciativa: epperò afferma che il conduttore sarà esonerato dall'obbligo d' indennizzo ogni volta riesca a provare che egli fu esente da colpa civilmente imputabile (4).

Opportunamente quindi il Codice italiano, mantenendo la locuzione del Codice albertino (1742), ai casi previsti dalla legislazione francese, aggiunse l'inciso *o nonostante la diligenza solita ad usarsi da ogni diligente padre di famiglia* (5): con che viene ad essere estesa

(1) TROPLONG, *Louage*, n. 340; — DURANTON, T. IX, n. 101.

(2) *Annali di Giurisp ital*, 1867, p. 300, 301 — TOULLIER, T. II, n. 169 — DURANTON, T. XVII, n. 112 — TROPLONG, *Louage*, n. 372.

(3) TOULLIER, Tom. II, n. 161 — ZACHARIÆ, T. II, § 367 — MARCADÈ, all'art. 1733, n. 1.

(4) *Du Louage*, n. 382 — Così anche DUVERGIER, *Du Louage*, T. III, n. 435.

(5) Chi poi amasse conoscere le disputazioni dei dottori circa la interpretazione della legge

anche a questa materia il principio generale che di regola ciascuno è responsabile solamente del danno cagionato per sua colpa, negligenza od imprudenza (1151, 1152 Cod. Civile): solamente che non incomberà al locatore di provare la colpa del conduttore nell'incendio, bastando a lui di constatare il fatto, e toccherà invece al conduttore di provare che questo avvenne senza sua colpa o in altra delle condizioni previste dall'art. 1589 Cod. Civile per esonerarlo da responsabilità.

Questi principj, del resto, erano da Troplong e da altri professati anche in Francia e vediamo qualche giudicato che li conferma.

L'incendio della *Gaîté* nel 1835, fece nascere la questione se l'art. 1733 (conforme al 1589 del nostro Codice) dovesse applicarsi ai conduttori dei teatri come ai conduttori d'altri immobili.

Constava in atti, ed era riconosciuto dal Tribunale della Senna, e dalla Corte di Parigi, che, in una prova generale, uno degli incaricati dai direttori dovendo fingere i lampi, una parte infiammata si staccò dalla torcia accesa, ed avendo comunicato il fuoco ad una cortina, fu la prima causa dell'incendio della sala.

La Corte di Parigi, con una sentenza confermativa del 18 aprile 1836 (S. 37, 2, 70, *Gazz. des Trib.*, e *le Droit* 19 aprile) non trovò d'applicare ai locatarj la disposizione dell'art. 1733. Dopo avere constatato che, tutto il materiale d'azione pel caso d'incendio era completo ed in buono stato, la Corte aggiungeva:

« Ritenuto che, a differenza degli edificj ordinarj, il fuoco è sem-
» pre un avvenimento preveduto nelle sale di spettacolo: e ch'egli è
» appunto perchè trattasi di evento preveduto, che sono imposti ob-
» blighi speciali ai direttori dei teatri, e che si ingiunge loro di avere
» un materiale d'incendio, e di non agire se non presenti pompieri;
» Ritenuto che i conduttori osservarono tutte le obbligazioni loro
» imposte, che nessuna colpa è loro imputabile, che non può nem-
» meno loro rimproverarsi nella messa in iscena della produzione re-
» plicata d'essersi occupati in esperienze che potessero aumentare il
» pericolo del fuoco. »

Questo giudizio fu proferito non in confronto dei proprietarj, ma della Compagnia generale d'assicurazione, la quale avendoli compen-

plerumque incendia culpa fiunt inhabitantium (L. 3, § 1 dig. de eff. præfecti vigilum), potrà consultare il Fabro, *Rational.* alla legge suddetta; — Coccejo, *Ius civ. controv.* Lib. 9, tit. 2, quæst. 13 — Struvio, *Exercit. in Pand.*, IV, thes. 17. — Menochio, *De arbitr. jud.* cas. 390, n. 10 e seg. — Pacioni, *De locat. et cond.* cap. 30, ed altri autori riferiti negli Annali al loc. succit.; non che Cattaneo e Borda, agli art. 1588, 1589 Cod. Civ. Ital.

sati, agiva come surrogata nei loro diritti: gli sforzi della Compagnia tendevano a distruggere, mediante la surrogazione, le conseguenze dei rischi ch'essa aveva assunti a suo carico, e dei quali avea toccato il corrispettivo, ricevendo ogni anno premi d'assicurazione (1).

L'impresario è responsabile, sia ch'egli abiti o meno in teatro, che il locale sia o meno destinato all'abitazione; egli è responsabile per ciò solo che ne è conduttore, che la cosa è confidata alla sua custodia e che egli si obbliga a restituirla nello stato in cui la ricevette: ma la questione, per la legge nostra, si agiterà sempre sulla esistenza di colpa, incuria od altra simile causa di responsabilità (2).

Si toccò già altrove delle precauzioni che debbono aversi contro il pericolo d'incendio (n. 102), e qui aggiungeremo che un'impresa ben regolata debbe avere un custode od altra persona espressamente incaricata di visitare attentamente tutti i luoghi del teatro, anche dopo lo spettacolo, i magazzeni dei macchinismi, attrezzi, sartorie, gli uffici dell'impresa ecc., onde assicurarsi che non sianvi lumi o fuochi accesi: e a tal uopo sarà bene che detta persona sia munita di un doppio di tutte le chiavi, o di stromento atto ad aprire tutti i locali mentovati.

248. Se il fondamento della responsabilità in caso d'incendio è la colpa o negligenza del proprietario o del direttore, è manifesto che quando l'incendio del teatro cagionasse un danno alle vicine case, i proprietarj di queste non avranno azione contro l'impresario se non in quanto provino essi, a termini di legge, che l'incendio ebbe luogo per colpa o imprudenza di lui, o per inosservanza dei regolamenti a lui imputabile (3) od a'suoi dipendenti, cioè a quelle persone, le quali prestano abitualmente l'opera loro all'impresa mediante un salario fisso.

249. Cessa di pien diritto la locazione alla scadenza del termine convenuto, senza che faccia d'uopo di dare la licenza (art. 1491 Cod. Civile). Non occorre avvertire colui che è già avvertito dal patto. Ma se non fu espresso alcun termine, la locazione cesserà soltanto colla disdetta notificata alle epoche stabilite dall'uso in ciascun paese per questa specie di locazione.

(1) Lacan e Paulmier, seguendo l'interpretazione restrittiva dell'art. 1733 Cod. francese, sono d'opinione contraria (Op. cit. T. II, n. 531); ma, come si vide, ogni disputa è vana per noi di fronte all'art. 1589 del Codice italiano.

(2) Oltre agli autori citati in nota a pag. 257 possono consultarsi anche Prudhon, *Dell'usufrutto*, Tom. IV, n, 652; — Troplong, *Du louage*, art. 1733, n. 389.

(3) Art. 1153, Cod. Civile; — *Tavola decenn. di giurisprud. V. Delitti e quasi delitti*, n. 13; — Merlin, V. *Delitto*, § 8, n. 1; — Lacan e Paulmier, Op. cit., T. II, n. 532.

250. Se alla scadenza dell'affitto (il nostro Codice non distingue se sia scritto o verbale), il conduttore rimane tuttavia, ed è lasciato al possesso, si ha per rinnovata la locazione ad un nuovo termine, che sarà quello portato dalla consuetudine dei luoghi (art. 1592, 1609, 1610 Cod. Civ.). Il principio della tacita riconduzione pei teatri sembra doversi ammettere molto restrittivamente, attesochè le locazioni di quelli edifici, per lo più, sono limitate alle solite stagioni teatrali, e se l'impresario continua ad esserne in possesso, ciò avviene, di massima generale, per definire gli affari della cessata impresa, o per prorogare solo di alcune recite, la campagna teatrale. — La consuetudine e la stessa destinazione dei teatri e la differente importanza delle diverse epoche teatrali fanno ritenere più giusta, in tal caso, la presunzione, che il locatore abbia tacitamente annuito a prorogare la durata della locazione fino a tanto che prosegne il corso delle rappresentazioni. — L'impresa però sarà tenuta in ogni caso a corrispondere al locatore il fitto proporzionato al prezzo totale fissato, ed in ragione del tempo per cui fu prorogata la locazione (1).

251. La tacita riconduzione non può considerarsi come un prolungamento della locazione precedente, ma bensì una novazione, un nuovo affitto: da ciò consegue che le garanzie di quella, come le sicurtà, le anticipazioni, i pegni dati da terzi non si estenderebbero a cautela della riconduzione, salvo patto in contrario. Il fidejussore non può ritenersi obbligato pel fatto di un altro: e questo *nuovo contratto* è diverso dal caso contemplato all'art. 1930 Cod. Civile della dilazione al pagamento; così pure non potrebbe a pregiudizio dei terzi accamparsi la ipoteca data nel primo contratto, non essendo ammessa una ipoteca convenzionale tacita (2).

Quanto ai pegni dati dallo stesso impresario, se il prezzo del secondo affitto fosse divenuto esigibile innanzi che fosse compito il pagamento del primo debito, il creditore non potrebbe essere costretto a rilasciare il pegno prima che venga interamente soddisfatto per ambidue i crediti (art. 1888 Cod. Civ.).

252. Se per caso fortuito la sala viene ad essere interamente distrutta durante l'affitto, questo è sciolto *ipso jure* (art. 1578, 1595 Cod. Civ.). Invano offrirebbe il proprietario di ricostruire la sala: questa offerta, ove non sia accettata dal conduttore, sarebbe insuffi-

(1) ASCOLI, *Giurisprud. teatrale*, n. 81, p. 66.

(2) TROPLONG, *Du louage*, n. 447 e seg. — ZACHARIÆ, § 704; — CATTANEO e BORDA al Cod. Civ. ital., art. 1591, n. 4. — POTHIER, *Du louage*, n. 364.

ciente a far rivivere l'affitto. E il conduttore alla sua volta, non potrebbe costringere il proprietario all'anzidetta ricostruzione.

In caso di deperimento parziale, la legge attribuisce al conduttore, non al locatore la facoltà di chiedere, secondo le circostanze, o una riduzione nel prezzo, o lo scioglimento del contratto (1).

253. Come non si scioglie il contratto di locazione per la morte del locatore, nè per quella del conduttore (art. 1506 Cod. Civ.); così neppure il fallimento del proprietario o dell'affittuario generale di un teatro non risolve *ipso jure* la locazione del medesimo, o le sublocazioni che fossero state fatte a termini del contratto; e l'amministrazione del fallimento potrà continuare in luogo e stato dell'oberato il suo esercizio, a patto per altro che siavi reciprocità nell'adempimento degli obblighi. Questi rapporti che riguardano il *godimento della cosa locata*, sono ben diversi da quelli fra l'impresa e la stazione appaltante, di cui abbiamo ragionato al n. 235 e che riflettono considerazioni meramente personali, in quanto ivi trattavasi non solo di locazione di cosa, ma di locazione *d'opera* per parte dell'impresa, ossia dell'appalto degli spettacoli.

Enrico Dalmajda con scrittura giudiziale 3 aprile 1859 rinnovava in confronto della rappresentanza dei minori Re l'affitto del Teatro Re in Milano, per la durata di tre anni, ai patti ed alle condizioni ivi stipulate; ma nel gennajo 1860, in conseguenza di replicate sventure, egli era costretto a cedere i suoi beni ai creditori; l'amministrazione del Concorso proseguì nell'affitto suddetto fino al termine della locazione; fece nelle diverse stagioni teatrali che si succedettero il subaffitto alle Compagnie drammatiche che più tornavano benevise al pubblico, e pagò alle rispettive scadenze le pigioni convenute, regolando in fine di locazione i rispettivi rapporti secondo le risultanze della riconsegna a termini del contratto originale di locazione.

---

(1) V. art. 1578, Cod. Civile; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 535.

CAPITOLO III.

Obbligazioni dell'Impresa verso il pubblico.

254. Sotto il nome di *Impresa* o *Impresa teatrale* s'intendono indicate le persone che assumono e conducono una gestione teatrale.

255. Diversi modi coi quali l'impresa contrae obbligazioni verso il pubblico; abbonamenti; biglietti pagati; di favore; affitto di palchi; ingressi; affissi.

254. Le parole *Impresa* o *Impresa teatrale*, secondo l'uso comune, equivalgono alla denominazione della persona o delle persone che assunsero e conducono la gestione di quel determinato spettacolo: e perciò non possono queste declinare da sè la responsabilità di quegli atti che esse medesime od altri, regolarmente, in loro nome compirono sotto quella generica denominazione. Questo uso costante è riconosciuto anche nella giurisprudenza, come possiamo rilevare dalla Sentenza 11 febbrajo 1862 della Corte di Firenze in causa Lanari contro Della Nave, nella quale è detto che le parole « *Impresa teatrale* » sono di per sè valevoli a rappresentare persone fisicamente e giuridicamente esistenti, ognun sapendo che i teatri sono condotti da una società o da intraprenditori, ai quali, per un'antica e non interrotta consuetudine, viene dato il nome di *Impresa* od *Impresa teatrale* (1). »

255. L'impresa contrae obbligazioni verso il pubblico in varj modi, e cioè: per mezzo degli abbonamenti, — dei biglietti pagati, — dei biglietti così chiamati *di favore*, — dell'affitto dei palchi, — della concessione dei diritti d'ingresso, — e degli affissi.

Sono molto diverse la qualità e la estensione degli obblighi che l'impresa assume, secondochè nell'una piuttosto che nell'altra maniera si impegna ad accordare il godimento degli spettacoli, che vengono dati in teatro: è quindi necessario trattare partitamente dei diritti ed obblighi che alle imprese ed agli spettatori derivano da queste forme diverse di contratto, che sorgono ogni giorno nelle aziende teatrali.

(1) *Gazzetta dei Tribunali*, di Genova, 1862, pag. 343. Questa Sentenza verrà riferita per intero nel Capitolo *Delle agenzie teatrali*.

Sezione I. — *Diritti che risultano dall'abbonamento.*

256. Definizione dell'abbonamento.
257. Criterj nella determinazione del prezzo. L'abbonamento è di sua natura personale: non può essere ceduto: nè rifuso per malattia dell'abbonato.
258. Casi di forza maggiore, guerra, fatto di principe.
259. Diritti che conferisce l'abbonamento riguardo ai posti.
260. Giurisprudenza nel caso che manchi posto all'abbonato.
261. L'impresa deve dare il numero di rappresentazioni promesso: non importa sianvi frammezzo sospensioni o riposi necessarj.
262. *Quid* se l'abbonamento è a tempo, non a recite.
263. L'abbonato ha diritto a riduzione quando l'impresa manchi a' suoi impegni.
264. L'abbonato non ha alcuna azione circa il personale della compagnia.
265. E nemmeno per la distribuzione degli spettacoli. Ciò spetta all'impresario o direttore.
266. Se la sostituzione di un'opera ad un'altra ordinata dalla direzione pel migliore servizio del teatro autorizzi l'abbonato a recedere dal contratto.
267. Può l'abbonato recedere dal contratto quando lo spettacolo è fischiato? Per consuetudine la terza recita salva lo spettacolo.
268. L'impresa è libera di non rinnovare l'abbonamento.

256. L'abbonamento è la stipulazione che fa un privato, aderendovi l'amministrazione teatrale, per cui, mediante una somma determinata e per un certo spazio di tempo, o per un certo numero di rappresentazioni, egli avrà libero l'ingresso.

257. I prezzi d'abbonamento per un certo tempo, o per un numero di rappresentazioni, sono sempre meno elevati che la somma dei prezzi che avrebbe pagato lo spettatore al camerino per assistere in un tempo eguale a ciascuna delle rappresentazioni. L'impresa calcola il vantaggio di una pronta anticipazione del prezzo pattuito, e specialmente che, in questo periodo di tempo, accada più volte che per affari od altri accidenti l'abbonato non venga in teatro: ciò che procura a lei una maggiore o minor latitudine nell'ammissione degli spettatori non abbonati. Il prezzo dell'abbonamento è fissato con riguardo a questa eventualità: e non è in facoltà dell'abbonato di distruggerla, facendosi rimpiazzare da altri, in quei giorni ch'egli non interviene. Da ciò risulta che, in difetto di contrarie stipulazioni, il diritto dell'abbonato non è, per sua natura, suscettibile di cessione, ma assolutamente personale.

Può l'abbonato, per malattia od altre cagioni, non essere in grado di utilizzare il suo abbonamento. Il prezzo ch'egli pagò è ciononostante devoluto all'impresa, se questa era in grado di adempiere le sue obbligazioni. Vi è in questo contratto qualche elemento aleatorio, tanto sulla bontà degli spettacoli a cui l'abbonato acquista diritto senza conoscerne il successo, quanto sulle eventualità indipendenti

dall' impresa che possono restringere più o meno il godimento del suo diritto: ma in ogni caso l'abbonato non deve nulla di più quando assista a tutte le rappresentazioni, nulla di meno se non assiste ad alcuna.

258. Essendo l' impresa soggetta agli ordini dell'autorità preposta alla direzione e sorveglianza dei teatri, le stipulazioni che essa conchiude cogli artisti o col pubblico si intendono fatte sotto la riserva che l'autorità non frapponga ostacolo all'esecuzione degli impegni contratti. Le ingiunzioni, pertanto, dell'autorità sono considerate come casi di forza maggiore che prevalgono alle convenzioni stipulate (1). Che se le misure prese dall'autorità superiore fossero cagionate da colpa dell'impresario, egli ne sarebbe responsabile e dovrebbe subirne le conseguenze (2).

259. Le conseguenze di questo contratto sono naturalmente soggette a variazioni, secondo le convenzioni particolari stipulate fra i contraenti, o secondo i regolamenti ai quali si sono riportati.

Se alcuno fece l'abbonamento per una piazza espressamente indicata, i diritti che gli competono sono gli stessi di colui che entrasse in teatro con un biglietto contenente la determinazione della piazza che gli è riservata. Su ciò noi rimandiamo il lettore a quanto è detto più avanti a proposito dei biglietti (n. 274).

Se nell' abbonamento fu contemplato un certo numero di posti, in guisa che l'abbonato possa occupare quel posto che gli aggrada all'orchestra, per esempio, o nelle loggie, l'obbligazione dei direttori è meno estesa che nel primo caso. Essa è soltanto responsabile se, pel fatto suo, o in conseguenza delle misure prese anticipatamente, l'abbonato, arrivando anche all'apertura dei camerini, non abbia a trovare piazza. Non le corre obbligo del resto di conservargliene una. Tocca all'abbonato a fare le sue diligenze e a non lasciar invadere da altri tutti i posti fra i quali egli ha il diritto di scelta (3).

260. Un giudicato del Tribunale di Commercio di Rouen, riferito dalla *Gaz. des Trib.* e dal *Droit*, 27 maggio 1846, sembra attribuire agli abbonati diritti più estesi di quelli che noi indicammo. Nella vertenza sulla quale fu proferito questo giudizio, un abbonato, che, per diverse rappresentazioni date al teatro *des Arts*, non avea potuto trovare piazza conveniente, domandava per ciò stesso la rescissione

(1) VIVIEN e BLANC, Op. cit, n. 277. — GOUJET e MERGER, *Dictionn. de droit comm.*, V. *Théâtre*, n. 52.

(2) E. AGNEL, Op. cit., p. 14, n. 30.

(3) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 495. Non taceremo che di diverso parere è il DALLOZ, *Rep.*, V. *Théâtre*, n. 154.

del suo abbonamento. Il Tribunale di Commercio decise che, sebbene il direttore non fosse tenuto a riservare determinate piazze agli abbonati, specialmente dopo alzata la tela, egli doveva però, nella distribuzione dei biglietti al camerino, considerare la metà degli abbonati come sempre presenti, e ad ogni rappresentazione detrarre sempre un numero di biglietti eguale a questa metà. E come era constatato che ad una delle rappresentazioni designate dall'attore, il direttore avea distribuiti dodici biglietti di più, il Tribunale lo condannò alle spese di indennizzo, senza rescindere l'abbonamento.

Questa sentenza, seguendo il resoconto dei due giornali, sarebbesi fondata sul regolamento di polizia che era in vigore nei teatri di Rouen. Non v'ha dubbio che se questo regolamento portava al direttore l'obbligazione di riservare il numero di posti accennato in sentenza, il Tribunale dovea farne applicazione e pronunziare come fece. Le parti si riputavano aver contratto in vista del menzionato regolamento e dei diritti ed obblighi reciproci che ne scaturivano. Il prezzo dell'abbonamento si presumeva determinato in relazione a quello. Laonde sotto tale aspetto, si ha un giudizio speciale, che nulla implica a ciò che per noi si disse intorno ai diritti che nascono dall'abbonamento. L'abbonamento, in massima, non è altro che la compera del diritto d'entrare in teatro, e di prender posto all'orchestra, nelle loggie, o altrove, senza determinazione di piazza, e finchè ne rimane libera una. Il direttore non garantisce la piazza ed è perciò che il prezzo dell'abbonamento, senza indicazione di posto determinato, non è mai così elevato come quello dell'abbonamento a posto fisso. Il direttore non è dunque tenuto a riservare le piazze per una parte degli abbonati, più di quello che lo sia di riservarle per tutti.

Colui che si è abbonato per una categoria di posti, non è in diritto di esigere, se questi posti sono occupati, che gliene sia dato uno d'altra categoria, benchè ve n'abbia di vacanti. S'egli non è abbonato che per l'orchestra, per le loggie, non potrà domandare che gli venga aperto un palco, o che gli sia concesso di prender posto in qualunque altra parte della sala. Egli non ha diritto se non a ciò che gli fu locato, e deve accettare, nell'esercizio del suo diritto, le eventualità favorevoli ed avverse che vi sono e ch'ei sapeva esservi congiunte (1).

(1) Il Tribunale di Commercio di Rouen ebbe occasione di giudicarlo il 15 nov. 1852. (*Gaz. des Trib.*, 18 nov.) in un affare del sig. Panthou contro il direttore del teatro *des Arts*. Fu respinta la domanda dell'abbonato, colla quale pretendeva che, in difetto di piazze libere e comode in platea ed alle prime loggie, si dovesse accordargliene una tra le sedie fisse o nei palchi vacanti, sebbene a questi non si riferisse il suo abbonamento. LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 496.

261. L'impresa deve dare agli abbonati il numero di rappresentazioni che loro promise, quando in base a questo numero siasi conchiuso l'abbonamento. In siffatto caso, poco importa che l'impresa sia stata costretta, per eventi di forza maggiore, a dare riposo un giorno o l'altro, od anche più giorni consecutivi. Questi eventi non impediscono all'amministrazione di adempiere formalmente ed esattamente le sue obbligazioni, di dare, cioè, tutte le recite promesse. E quindi, tanto l'abbonato agli ingressi, come colui che ebbe dall'impresa un palco in affitto possono contestare il pagamento delle corrisponsioni promesse per l'abbonamento o pel palco quando non siansi date tutte le rappresentazioni pattuite. Essa non può ripetere o ritenere il prezzo se non dà la cosa. È mestieri ch'essa dia il numero convenuto di rappresentazioni, o che restituisca in tutto o in parte il prezzo d'abbonamento (1).

262. Anche se l'abbonamento fu fatto per un periodo di tempo, due mesi, per esempio, tre mesi o più, l'abbonato si assoggetta alle brevi interruzioni che potrebbero derivare dagli accidenti di forza maggiore. Egli non può esigere che la durata del suo abbonamento sia prolungata di tanti giorni quanti si ebbero riposi. Sarebbe questo un eccedere i limiti e lo spirito della convenzione.

Diverso sarebbe se i riposi fossero volontarj: l'abbonato potrebbe chiedere la rescissione dell'abbonamento o l'indennizzo, se la direzione non amasse piuttosto compensare i giorni di riposo con altri giorni di spettacolo. Le interruzioni troppo lunghe, anche nei casi di forza maggiore, potrebbero autorizzare l'abbonato a far rescindere il contratto e a domandare il rimborso intero od in parte del prezzo pagato. Egli fece l'anticipazione di questo prezzo, ma soltanto a condizione che gli si procaccierebbe il godimento dello spettacolo durante un certo lasso di tempo; non essendo adempiuta la condizione, il versamento del prezzo manca di causa, e la direzione è tenuta in proporzione del tempo che ancora rimaneva all'espiro del termine.

263. L'abbonamento costituisce un vero contratto bilaterale; l'impresario lo propone, l'abbonato lo accetta; ambi restano obbligati.

Quindi, come l'impresario è in diritto di volere dall'abbonato il pagamento della somma convenuta, così è in obbligo di prestargli tutto quanto gli ha promesso, salva la difesa della forza maggiore. — Epperò, se l'impresario, per sua colpa, abbia mancato nel servire all'assunta obbligazione, l'abbonato ha diritto ad un compenso.

(1) Sent. 13 marzo 1835 Trib. Sup. di Parma, *Temi* di Firenze, T. III, p. 635. — E. SALUCCI, Op. cit., Cap. XVIII, n. 196. — ASCOLI, *Della giurisprud. teatr.*, pag. 166, n. 293.

Vediamone un esempio. Con atto 11 aprile 1854 F. Sanguinetti rendevasi appaltatore dei teatri spettanti al Municipio di Genova; l'appalto doveva durare a tutto dicembre 1859; l'appaltatore nel dicembre del 1857, previa l'approvazione dell'autorità Municipale, pubblicava il solito manifesto, e dichiarava in esso così gli spettacoli a darsi, come ancora i prezzi degli abbonamenti. Molti sottoscrissero all'abbonamento; i teatri furono aperti; vuolsi che l'impresa non servisse alle fatte promesse; sta in fatto che l'impresario fu condannato dal Municipio al pagamento d'una multa in L. 100; che egli, con manifesto del 29 dicembre 1857, riconosceva come lo spettacolo non avesse corrisposto all'aspettazione, e fosse immeritevole del pubblico gradimento, e faceva facoltà agli abbonati di recedere a tutto il giorno successivo dall'abbonamento; che finalmente, non servendo l'impresario nè alle sue obbligazioni, nè alle sue promesse, il gran teatro fu chiuso, e stette chiuso per molte sere del carnevale.

Questi atti furono causa di formali proteste da parte di molti fra gli abbonati, e tra questi di Gerolamo Carezzano; tali proteste furono notificate per mezzo di usciere il 24 marzo 1858, così all'impresario, come al Municipio; in esse, fatta la storia delle colpe dell'impresario, accennato il loro diritto ad una riduzione del prezzo d'abbonamento, i protestanti dichiaravano, volere essi che il vantaggio della riduzione fosse dato ad uno stabilimento di pubblica beneficenza.

Gli abbonati non pagavano; l'impresario, con atto di citazione del 12 novembre 1858, convenne pel primo Gerolamo Carezzano davanti al giudice pel Sestiere del Molo; dimandò la di lui condanna al pagamento di L. 130. Riferiamo la causa per esteso.

Il Convenuto, ripetute le anzidette querele, interpellò l'attore intorno alla verità dei fatti, dedusse articoli di prova testimoniale per accertarli in caso di negazione; fece deposito delle L. 130; conchiuse per la sua assoluzione.

L'attore rispose essere egli risponsabile del suo fatto dirimpetto al solo Municipio, gli abbonati non avere contro di lui alcun diritto, le proposte eccezioni non essere ammissibili, doversi per ciò rigettare le prove offerte, e pronunciare senz'altro la condanna del Convenuto.

Il giudice, con sentenza del 17 dicembre 1858, accolse il sistema e le conclusioni dell'attore.

Appellò il Carezzano al Tribunale provinciale; confutò la sentenza; persistette nelle sue conclusioni, o meglio dimandò la riduzione del prezzo d'abbonamento a titolo d'indennità per lire 50, od in quell'altra somma da arbitrarsi; dedusse a cautela e in sussidio dieci articoli di

prova testimoniale, diretti tutti a meglio confortare la giustizia di sue eccezioni.

L'appellato difese la sentenza, si oppose all'ammissione delle nuove prove, conchiuse per la conferma del giudicato.

Il Tribunale con sentenza del 22 gennajo del 1859, rigettò le eccezioni e deduzioni dell'appellante, confermando la sentenza appellata.

Gerolamo Carezzano chiese la cassazione di questa sentenza, sostenendo essere stati per essa violati gli art. 1190, 1192, 1194, 1223, 1208, 1209, 1716, 1256 del Codice Civile, essere stati erroneamente applicati gli art. 75, n. 7, 76, 116, n. 9 della legge Comunale del 7 ottobre 1848. Il Tribunale pone a base del suo giudizio (così il ricorso) « che i teatri, costituendo un elemento di pubblica utilità, sia dal lato morale, sia dal lato politico, devono essere soggetti alla tutela dell' autorità Municipale; — che diffatti i Municipj contrattano coi direttori e cogli impresari, e gli abbonati, estranei a quel contratto, non lo accettano e non lo subiscono — che agli spettatori, e così agli abbonati, non compete altro diritto oltre quello di manifestare colle debite convenienze la loro approvazione o disapprovazione; — che, in siffate materie, ciò tutto che l'autorità Municipale permette o tollera è obbligatorio pel pubblico; — che, nella specie, avendo il Sindaco e la Commissione valutate le circostanze ed inflitta all' impresario una multa di L. 100, gli abbonati non avevano ragione ad altre querele; — che, trattandosi di spettacoli, il giudizio collettivo del Municipio dev'essere preferito al giudizio individuale degli abbonati e degli spettatori; — che, avendo il Carezzano continuato il suo intervento al teatro dopo il manifesto pubblicato dall' impresario del 29 dicembre 1857, deve dirsi rinunciasse ad ogni pretesa. » Ma è chiaro che questi sono errori, e che dette considerazioni urtano direttamente coi principj sanzionati da' detti articoli; per esse si confondono gli attributi di sorveglianza devoluti all' autorità Municipale coi diritti degli abbonati regolati dalla legge; si scorda, che vi hanno teatri di proprietà privata; e si ammette sostanzialmente potere i Municipj prendere ingerenza in questi anche oltre il limite dell'ordine pubblico; si sanziona la facoltà dell' impresario di mancare per intiero alle sue obbligazioni, di percepire ad un tempo il corrispettivo delle stesse, di ridurre ogni diritto dell' abbonato all' esercizio della pazienza: si riconosce in principio, che se la multa applicata dal Municipio è prova evidente delle mancanze dell' impresario, deve saldare i conti anche cogli abbonati, che non ne profittano, che sentono il danno del male operato, e basta per obbligarli al pagamento d'un correspet-

tivo non avuto; si proclama l'applicazione di quel principio anche nel caso in cui le mancanze dell'impresario sono constatate dal giudizio del pubblico, da atti positivi, dal chiudimento del teatro, da circostanze escludenti perfino l'idea di un capriccio da parte dell'abbonato; si ammette finalmente che un manifesto, pubblicato nel quarto giorno successivo all'apertura del teatro, e nel quale l'impresario riconosce la ragionevolezza delle querele del pubblico, e promette riparo e compensi, per ciò solo che faceva facoltà agli abbonati di recedere dall'abbonamento, debba valere rinuncia ad ogni ragione di querela e d'indennità a pregiudizio di coloro che, confidenti nelle nuove promesse, continuarono ad intervenire al teatro, e debba valere rinuncia, non solo pel passato, ma anche pel futuro, non è dunque dubbio che la sentenza deve essere cassata.

Francesco Sanguinetti difende la sentenza, ed ecco le sue risposte: — Il Tribunale ha creduto superfluo di esaminare se l'impresa avesse o no mancato alle sue obbligazioni; esso ritenne il fatto, che gli obblighi dell'impresario erano determinati dal capitolato d'appalto e dal relativo contratto stipulato fra l'appaltatore e il Municipio, che col manifesto pubblicato dall'impresario all'esordire della stagione, questi non faceva che designare gli spettacoli a darsi: che d'altronde dopo il manifesto del 28 dicembre 1857, concertato tra il Municipio e l'impresario, e da questo pubblicato, il Carezzano avea continuato il suo intervento al teatro: quindi ritenne in diritto, che le pretese del Carezzano doveano rigettarsi — perchè 1.° la ragione di reclamo contro l'impresario per contravvenzione al patto spettava al Municipio, solo contraente, e non agli abbonati, stranieri al contratto; — perchè 2.° il Carezzano, intervenendo al teatro dopo il diffidamento, aveva necessariamente rinunciato ad ogni ragione di querela. Ciò posto, è palese, che il Tribunale non ha violato gli articoli 1192, 1194, 1223, 1333 del Cod. Civ., perchè Carezzano non essendo stato parte nel contratto dell'11 aprile 1854, non poteva e non può volerne i vantaggi, e perchè il contratto di abbonamento. accordandogli solo il diritto d'intervenire al teatro del quale ha profittato, nulla può pretendere oltre lo avuto; — che non ha violato l'art. 1208, perchè i contratti stipulati dalla civica Amministrazione, sebbene nell'interesse generale degli amministrati, possono invocarsi in nome proprio dai singoli membri della società comunale; — perchè avendo i giudici del fatto dichiarato che il manifesto pubblicato dall'impresario il 3 dicembre 1857 aveva solo per oggetto di annunciare al pubblico la serie degli spettacoli a darsi, il loro giudizio

dev'essere rispettato; perchè finalmente, ammessa pure l'esistenza d'un contratto tra l'impresario e gli abbonati, come i giudici del fatto ammettevano « che il Carezzano vi aveva rinunciato » così la sentenza sarebbe sempre giustificata.

La Corte di Cassazione, allora sedente in Milano, così motivava il suo giudicato:

« Attesochè il Tribunale, per rigettare le prove testimoniali dal Carezzano dedotte, per confermare la sentenza appellata, per condannare, in sostanza, il Carezzano al pagamento del prezzo dell'abbonamento dal Sanguinetti reclamato, considerò specialmente — che all'autorità Municipale spetta esclusivamente la sorveglianza dei teatri — che l'impresario, contrattando col solo Municipio, deve conto del suo operato allo stesso e non ad altri — che gli abbonati, essendo estranei a quel contratto, non possono trarne ragione ad un'azione giudiziaria contro l'impresario — che questi non incontra obbligazione alcuna dirimpetto agli abbonati, sebbene con apposito manifesto dichiari il suo programma e le sue promesse — che gli abbonati devono starsi contenti a ciò tutto che è permesso o tollerato dal Municipio — che ad ogni modo, qualunque possa essere il diritto dell'abbonato, esso è perduto in lui dal momento in cui, diffidato dall'impresario della facoltà di recedere dall'abbonamento, ei volle continuare a goderne coll'intervenire al teatro;

» Attesochè, se deve dirsi conforme ai principj la ragione di sorveglianza dal Tribunale attribuita al Municipio; se è vero in diritto che l'impresario è responsabile del suo operato dirimpetto all'autorità Municipale per l'osservanza della fermata convenzione, se è pure indubitato che gli abbonati, stranieri al contratto stipulato col Municipio e l'impresario, non possono invocarlo come attributivo ad essi d'un diritto; ciò tutto non basta a legittimare la sentenza denunciata, laddove l'abbonato fondi la sua azione, non già sul contratto d'appalto, ma sì sopra fatti costanti ed irrecusabili, che valgano ad obbligare l'impresario anche verso di lui, e che tornino a pregiudizio d'un suo diritto;

» Attesochè ciò appunto è quanto voleasi dimostrare dal Carezzano, e faceasi, col presentare il manifesto pubblicato dall'impresario il 3 dicembre 1857, coll'invocare fatti costanti e pubblici comprovanti come l'impresario mancasse alle promesse date e determinanti gli abbonamenti, coll'offerire le prove dirette allo stesso intento, e tra queste la prova del chiudimento del teatro per molte sere del carnovale, imputabile a colpa dell'impresario; col manifesto intendeva a

stabilire la realtà delle promesse fatte dall' impresario al pubblico e agli abbonati, il corrispettivo delle stesse posto a carico degli accettanti, le conseguenze dell'accettazione, in sostanza la proposizione di un partito fatto dall'impresario ed accettato dagli abbonati, e così una vera convenzione « *facio ut des, do ut facias;* » coi fatti e colle prove offerte intendeva a stabilire la realtà della contravvenzione, la colpa del contravventore, il pregiudizio sofferto in conseguenza dell' una e dell'altra;

» Attesochè si erra senza senso in diritto quando si dice che, anche dato il partito proposto dall'impresario ed accettato dagli abbonati, non si ha contratto tra l'accettante e il proponente; ciò è contraddetto dalla logica e dai principj regolatori delle convenzioni; ed è pure confutato dal fatto dello stesso impresario, il quale, per reclamare il prezzo dell'abbonamento, fonda il suo diritto sulla convenzione nascente da detti e fatti insieme combinati;

» Attesochè a sostenere la sentenza non giova il secondo sistema per essa accetto, e fondato sulla rinuncia ad ogni ragione di querela, tratta dal fatto del continuato intervento del Carezzano al teatro dopo il manifesto del 29 dicembre 1857; pongasi da parte che le rinuncie non si presumono, che la rinuncia tacita non può argomentarsi mai dal fatto quando non ne sia conseguenza irrecusabile, che, trattandosi di contratto bilaterale, uno dei contraenti non può dettare la legge all'altro contraente; si ritenga solo che quel manifesto, nel mentre constata per confessione dell'impresario la giustizia delle querele degli abbonati, cui faceva facoltà di recedere dall'abbonamento, prometteva cose migliori pel futuro; « che le querele del Carezzano non riguardavano al tempo anteriore a quel manifesto, ma sì al tempo posteriore; » che quindi la tacita rinuncia non avrebbe mai potuto estendersi al pregiudizio delle nuove mancanze;

» Attesochè senza profitto si obbietta nell' interesse del Sanguinetti, il Tribunale avere ammesso in giudizio di fatto essere assurdo che un abbonato possa tradurre in giudizio l' impresario, non essere ammissibile un sistema che assoggetterebbe gl' impresarj ai capricci degli abbonati. La sentenza che dichiara l' esistenza o non d'un vincolo contrattuale dirimpetto a fatti determinati non può essere censurata per escludere i fatti dichiarati costanti, ma è suscettiva di cassazione tuttavolta che siano state disconosciute conseguenze giuridiche dei fatti medesimi; non è assurdo che l'abbonato, convenuto al pagamento del debito, dimandi dall'attore il compenso del danno sofferto dalla contravvenzione alla legge del contratto; altro è il dire

« che le querele dell'abbonato siano capricciose, » ed altro il dire « che l'abbonato non deve essere sentito mai » « ch' egli non ha azione » « che qualunque esse sieno le contravvenzioni dell'impresario, egli deve sempre pagare » « che in sostanza l'impresario possa sempre volere il pagamento dell'abbonato, quand'anche ne abbia ricusato tutto il correspettivo, » conseguenza questa necessaria dei principj accolti e sanzionati dal Tribunale colla sentenza denunciata; è dunque meglio confermato che il Tribunale ha disconosciuta la legge del contratto intervenuto tra l' impresario e gli abbonati — che ha violato coll'art. 1225 anche l'art. 1233 del Codice Civile — che ha falsamente applicato l'art. 1256, quando, col soccorso degli accolti ragionamenti, ha ricusato al Carezzano la ragione di agire contro l' impresario, e quando lo ha dichiarato senza azione: — Cassa.... »

264. La formazione della compagnia è oggetto nel quale l'abbonato non può esercitare alcuna azione o pressione contro l' impresa o il direttore: allorchè questi presenta al pubblico gli attori indicati e promessi nei manifesti ha adempito all'obbligo suo: e già si vide (ai nn. 119 e seguenti) come l'autorità non possa permettere dimostrazioni o tumulti in teatro diretti ad ottenere attori diversi da quelli che l'impresario ha promesso.

265. Quegli che si abbona accetta anticipatamente, a suo rischio e pericolo, la composizione degli spettacoli che si daranno nel corso del suo abbonamento. Nelle compagnie drammatiche non si suole esporre il titolo delle produzioni che si daranno nel corso della stagione, meno riguardo a qualche novità, per eccitare i curiosi ad abbonarsi: ma, del resto, ciascuna compagnia ha il suo repertorio, e di regola si attiene a quello. La direzione può variarlo: questa sarebbe per l'abbonato un'eventualità favorevole; può non variarla affatto, e questa in generale è l'eventualità sinistra. Ma l'abbonato non ha diritto a querelarsene, nè a forzare il direttore perchè rinnovi il suo repertorio. Vi hanno dei drammi dei quali può tornare utile sperimentare lungo tempo il favore; Scalvini continua per 60 recite la produzione della sua *Principessa Invisibile*, e fa buoni affari: se avesse mutato spettacolo per soddisfare agli abbonati, probabilmente ci avrebbe perduto di borsa, e la sua *Principessa* non avrebbe fatto il giro dei teatri.

Il direttore che accorda degli abbonamenti non rinuncia, per questo, al suo diritto di far valere le produzioni come meglio crede; l'abbonato deve calcolarne il rischio; ma dacchè egli si abbona senza

(1) Sent. della Corte di Cass. in Milano, 15 maggio 1861: — Bettini, *Giurispr. d'Italia*, an. 1861, Parte I, col. 524.

riserva, intendesi che vi si sia volontariamente assoggettato. L'interesse del teatro diviene la misura e la garanzia del suo interesse (1).

266. La sostituzione di un' opera in musica ad altra di quelle annunciate nel manifesto per un corso di rappresentazioni, avvenuta dietro ordine della direzione del teatro di concerto coll'autorità superiore, non abilita l'abbonato a recedere dal contratto stipulato coll'impresa, quand'anche la sostituzione stessa possa essere stata ordinata in conseguenza ed a scanso di disordini dipendenti dall' impresa per la difettosa esecuzione delle rappresentazioni.

Questo principio fu stabilito mediante conformi superiori giudicati nella specie seguente. Nel dicembre 1855 annunciandosi l' apertura del teatro di Como per la stagione di carnevale 1855-56, si promettevano tre opere in musica, il *Macbeth*, la *Norma* e la *Traviata*, da darsi nel corso di trenta rappresentazioni, dalla sera 26 dicembre di quell'anno fino alla prima domenica di Quaresima, pel prezzo di abbonamento di L. 24 quanto alla prima classe, e di 18 quanto alla seconda, da pagarsi metà all'atto dell'iscrizione e l'altra metà all'ottava recita.

La sera del 26 dicembre presso il Camerino del Teatro si faceva inscrivere come abbonato di seconda classe il dottor Giov. Batt. R... senza pagare la metà dell'abbonamento, e così pure non soddisfaceva all'obbligo di versare l'intero prezzo all'ottava recita, eseguita il 12 gennajo 1856.

Giova notare che, per vicissitudini varie, imputabili in parte alla scelta poco felice delle parti, venne sospeso parecchie volte il corso delle rappresentazioni, e che la direzione, di concerto coll'autorità superiore amministrativa, attesa la strettezza di tempo, e per essere la *Traviata* di esito troppo incerto, trovò conveniente di ordinare all'impresa che alla *Traviata* fosse sostituita la *Gemma di Vergy*. Siffatta sostituzione non avveniva che coll'undecima rappresentazione, ed il dottor R.... intervenne fino alla decima, tollerando senza querela le due opere il *Macbeth* e la *Norma*. La sera però, in cui rappresentavasi la *Gemma di Vergy*, produceva egli all'impresa una pro-

(1) Parecchi anni sono si rappresentava al *Vaudeville Les deux Edmonds*, e l'attore Lepeintre entrava in iscena, allorchè un giovine si alza e gli chiede se il direttore trovisi in teatro. « No, signore » — risponde l'attore. — « Quand'è così, riprese il giovinotto, mi farete il favore di dirgli quando sarà ritornato, che gli abbonati di questo teatro sono stanchi di vedere ogni giorno *Les duex Edmonds, les Lowains, les Blanchisseuses* e venti altre corbellerie dello stesso genere, e che s'egli continua, noi saremo obbligati di muovergli un processo d'indennità. » Ignoriamo se l'interruttore abbia effettuata la sua minaccia, che evidentemente era mal fondata, ma essa gli valse una condanna a 40 franchi di multa per parte del Tribunale di polizia, per avere turbato lo spettacolo. LACAN e PAULMIER, Op. cit. T. II, n. 502.

testa in iscritto, dichiarando che in vista dell'infrazione ai patti portati dal manifesto esso non intendeva continuare nell'abbonamento, e si offriva pagare il prezzo delle recite avvenute, cioè il terzo dell'abbonamento, offerta che l'impresa rifiutava.

Compiuto il corso delle trenta rappresentazioni ad epoca più inoltrata di quella stabilita nel manifesto, Eugenio M... e Giulio S... costituenti l'impresa, impetivano dinanzi la Pretura di Como il dott. R... chiedendo fosse condannato a pagare ad essi attori nel termine di giorni 14 la somma di L. 18 ed accessorj.

La Pretura urbana di Como, con Sentenza 15 luglio 1857, giudicava: Dovere il reo convenuto prestare il giuramento decisorio deferitogli dagli attori sulla seguente circostanza: « Non essere vero che esso reo convenuto, dietro invito del signor Delegato, abbia ritirato la propria protesta, fatta nel giorno 20 gennajo 1856, di ritenersi sciolto dal contratto d'abbonamento conchiuso cogli attori in base al loro manifesto 20 dicembre 1855. » — Prestando il reo convenuto un tale giuramento, dovrà pagare agli attori entro giorni 14, non già le libellate L. 18, ma bensì austr. L. 6 cogli interessi del 4 per 100 decorribili dal giorno 27 dicembre 1855 in avanti, compensate le spese di causa; — All'incontro, non prestando il convenuto un tale giuramento, dovrà pagare agli attori entro giorni 14 le libellate austr. L. 18 cogli interessi ecc. e spese di lite. »

Questa sentenza appoggiava ai seguenti motivi: « Osservato, quanto all'opposta eccezione di incompetenza per ragione di materia che, se pel disposto dell'art. 628 del Cod. di Commercio dovevasi ritenere come un atto di commercio, e quindi di competenza del foro mercantile, il contratto stipulato fra l'assuntore di un'impresa di un teatro e la direzione del medesimo, trattandosi dell'impresa di un pubblico spettacolo; non poteva considerarsi come atto di commercio, e per conseguenza non era a ritenersi sottoposto alla giurisdizione del foro privilegiato, il contratto conchiuso fra l'assuntore e l'abbonato, non assumendosi quest'ultimo alcuna impresa, nè intraprendendo alcuna speculazione mercantile col pagare una fissa retribuzione per godere di un pubblico spettacolo;

« Osservato, in quanto al merito, che non poteva dubitarsi che i reciproci diritti ed obblighi delle parti in causa dovessero desumersi dal manifesto d'abbonamento 20 dicembre 1855, col quale gli assuntori del teatro di Como si erano specialmente obbligati di porre in iscena per la stagione del carnevale 1855-56 le tre opere in musica, il *Macbeth*, la *Norma* e la *Traviata*, e di dare agli abbonati 30 re-

cite, dietro la retribuzione di austr. L. 24 per quelli di prima classe, e di simili austr. L. 18 per quelli di seconda;

» Osservato che, ammettendo il reo convenuto di essersi nella sera del 26 dicembre 1855 fatto iscrivere fra gli abbonati di seconda classe, doveva ritenersi che il fatto abbonamento avesse ad estendersi a tutte le 30 recite portate dal manifesto, non facendosi in questo parola di mezzo-abbonamento, ed essendo d'altronde espressamente escluso dal testimonio Calisto Barbini che l'iscrizione di abbonamento si fosse dal reo convenuto limitata alla sola prima metà delle recite, sostenendo lo stesso testimonio che non era nemmeno nelle sue facoltà di ricevere i mezzi abbonamenti;

» Osservato che, dichiarando il reo convenuto di avere assistito alle prime dieci recite, non vorrebbe tuttavia essere tenuto a pagare il prezzo dell'abbonamento, e nemmeno quello parziale delle dieci recite a cui erasi trovato presente, per i difetti essenziali, che, a suo dire, eransi verificati nelle date rappresentazioni, e per non essere state osservate le condizioni espresse nel manifesto d'abbonamento, avendo l'impresa, con avviso 20 gennajo 1856, allegato n. 4, arbitrariamente sostituito alla promessa opera la *Traviata*, l'altra opera *Gemma di Vergy*, soggiungendo lo stesso reo convenuto che avendo bonariamente tollerato gli sconci delle due prime opere il *Macbeth* e la *Norma*, non aveva poi potuto sopportare una tanto manifesta infrazione degli assunti impegni, per cui nella stessa sera del 20 gennajo aveva presentato all'impresa analoga protesta in iscritto, colla quale dichiarava che non intendeva più oltre proseguire nel fatto abbonamento, ed offriva il pagamento di quelle recite a cui aveva assistito; offerta però a cui non si riteneva più obbligato dal momento che l'impresa, anzichè accettarla, lo aveva impetito in giudizio;

» Osservato, a questo proposito, che se i pubblici spettacoli, ed in ispecie quelli teatrali, si devono ritenere sottoposti alla sorveglianza delle autorità amministrative, ciò deve per altro intendersi in quanto può avere riguardo all'ordine pubblico ed alla pubblica quiete, non mai per ciò che può riferirsi agli interessi ed ai rapporti meramente privati, quali possono essere particolarmente quelli nascenti fra gli assuntori dell'impresa ed i loro abbonati, pei quali non vi sarebbe ragione, nè titolo di sottrarli alle norme del Cod. Civ.;

» Osservato, nel caso concreto, che si presentava fuori di dubbio, che i rapporti di diritto verificabili fra gli impresarj e l'abbonato vestissero i caratteri di una locazione e conduzione d'opera, essendosi i primi obbligati a prestare l'opera loro nel dare un determinato spet-

tacolo, ed il secondo a retribuire loro una fissa mercede per fruirne; e che, per conseguenza, dovevano ritenersi loro applicabili le disposizioni contenute nei §§ 1153 e 1166 del vigente Cod. Civ.; in forza delle quali chi ha ordinata l'opera può recedere dal contratto quando vi siano difetti essenziali che la rendano inetta all'uso, o l'opera non è prestata nei modi convenuti;

» Osservato, però, in quanto ai querelati difetti essenziali che, quand' anche fossero sussistiti, dal momento che si erano verificati sino dalle prime recite e che cionondstante il reo convenuto aveva continuato ad intervenire, ed a godere dello spettacolo, doveva ritenersi li avesse tollerati, come anche aveva espressamente dichiarato nella sua risposta, per cui non poteva più dedurre dai medesimi titolo per recedere dal contratto, ostandovi il proprio fatto;

» Osservato che diversamente erano procedute le cose per riguardo al lamentato cambiamento dell'opera, rapporto al quale avendo il reo convenuto, appena ricevutane notizia, fatta la propria protesta di renuenza, è da ritenersi sciolto dal proseguire nell'abbonamento; protesta che gli attori non potevano negare di avere ricevuto, dal momento che ammettevano di averla passata nelle mani del regio signor Delegato, che, a loro dire, si era interessato per farla ritirare;

» Osservato che, dal fatto di avere gli attori ricevuto quella protesta e di averla passata al Delegato, che si era assunto di togliere le insorte divergenze, si doveva desumere, che gli stessi attori riconoscevano in massima il diritto del convenuto di ritenersi sciolto dall'abbonamento pel verificatosi cambiamento dell'opera, diritto che d'altronde era appoggiato ai principj sanciti dal vigente Cod. Civ., in forza dei quali l'opera deve essere prestata nel modo stabilito, ed il cambiamento della stessa dà facoltà alla parte che l' ha ordinata di recedere dal contratto; principj applicabili anche pel caso fortuito, il quale se libera la parte, a di cui carico si verifica, dall'obbligo della indennizzazione, non la libera però dalle altre conseguenze;

» Osservato che, facendo applicazione dei premessi principj ne risultava che il reo convenuto doveva ritenersi senz'altro obbligato al pagamento delle recite a cui era intervenuto, state di comune accordo determinate in dieci, e cioè ad un terzo dello stipulato abbonamento, mentre poi avrebbe dovuto assolversi dal pagare il residuo importo, atteso il seguito cambiamento dell' opera prestata, e la conseguente protesta;

» Osservato, tuttavia, che gli attori pretendevano che il reo convenuto avesse in seguito, dietro la mediazione del R. Delegato, riti-

rata la protesta in discorso, il che sussistendo, ne conseguiva che lo stesso reo convenuto avrebbe mostrata la sua annuenza all'effettuato cambiamento ed al proseguimento del relativo abbonamento;

» Osservato, però, che negando esso questa circostanza, ed essendosi in proposito dagli attori deferito il giuramento decisorio, dovea farsi luogo al giuramento stesso stato da lui accettato, e d'altronde di tutta influenza sul merito della vertenza; »

Contro questa sentenza appellarono amendue le parti.

L'Appello di Milano con Sent. 30 dic. 1857, accolta l'appellazione degli attori, e respinta quella del reo convenuto, faceva luogo alla domanda di petizione, compensate le spese di lite. — « Considerato che insussistente è l'opposta eccezione declinatoria del foro, perchè l'impresa degli spettacoli pubblici, a cui accenna il § 628 del Cod. commerciale (1), comprende la istituzione stessa di questi spettacoli, e i conseguenti acquisti di mobiglie, decorazioni ed altri oggetti accessorj alla loro rappresentazione, ma non anche la partecipazione degli spettatori, e le relative contribuzioni, che non sono in sè stesse atti di commercio, nè stanno in verun rapporto collo stabilimento stesso degli spettacoli;

» Considerato, quanto al merito, che scopo principale di un abbonamento a spettacoli è quello di godere, mediante una contribuzione in denaro, del travaglio o della industria degli artisti per un certo numero di rappresentazioni, e se il programma di abbonamento 20 dicembre 1855 annunciava 30 recite delle opere in musica *Norma*, *Macbeth* e la *Traviata*, dal 26 dicembre 1855 sino alla Quaresima 1856, non pure accennava al modo dell'esecuzione o ad una singolare perizia degli artisti;

» Considerato che, se anche la mala riuscita dell'opera potesse dare all'abbonato diritto di ritenersi sciolto dalle obbligazioni assunte verso l'impresa, il reo convenuto, che abbonatosi fin dalla prima sera, frequentò per dieci sere continue gli spettacoli rappresentati, avrebbe, come ben avvertiva il primo giudice, con ciò appunto rinunciato alla qualunque azione che gli avesse potuto derivare dalla meschinità degli spettacoli stessi e dalla imperizia degli artisti, tanto più che esso medesimo dichiarò in processo essere consuetudine teatrale, che l'abbonato possa recedere dal contratto, quando l'opera venga generalmente fischiata in una delle prime tre recite;

» Considerato che la successiva sostituzione dell'opera *Gemma di Vergy* a quella promessa dal programma, la *Traviata*, non può ri-

(1) Corrisponde all'art. 2, n. 3 del Codice di Commercio italiano.

guardarsi come una essenziale infrazione de' patti e delle condizioni del programma stesso, tale cioè che ripugni allo scopo dell'abbonamento, e faccia facoltà agli abbonati di recedere dal contratto, perchè fine principale di questo era di assistere a un numero determinato di opere in musica; e che le tre opere annunciate nel programma, ed in ispecie la *Traviata*, dovessero impreteribilmente essere rappresentate, non fu nè pattuito espressamente, nè per la natura di simiglianti imprese potea ritenersi tacitamente dedotto in contratto;

» Considerato che, nel caso speciale, la Direzione del teatro, per convegno seguito innanzi l'I. R. Delegazione provinciale, ordinava essa medesima agli odierni attori di abbandonare lo spettacolo della *Traviata*, non eseguibile per strettezza del tempo e *di esito troppo incerto*, sostituendo con tutta premura la *Gemma di Vergy:* sostituzione alla quale la Delegazione provinciale dichiarava di aver acconsentito; sicchè non era, nè potea essere in facoltà di un solo abbonato costringere l'impresa all'adempimento di patti che non era in poter suo di mantenere, e la cui osservanza sarebbe forse tornata sgradita al pubblico ed agli stessi altri abbonati;

» Considerato che la *Gemma di Vergy* era un'opera in musica come la *Traviata*, nè fu provato anzi nemmeno asserito l'inferiore suo merito, e se veramente il reo convenuto fu mosso all'abbonamento dal desiderio di ascoltare la *Traviata*, dovea ciò espressamente apporre come condizione (§ 901 Cod. aust.), dacchè non poteva ignorare che frequentissimi e spesso indipendenti dall'impresa sono siffatti mutamenti, i quali non toccando all'essenza del contratto, non danno titolo a reclamo; »

Insinuava il convenuto la revisione, e la Suprema Corte con Sent. 27 marzo 1858 confermò la sentenza d'Appello pei seguenti motivi:

« Osservato che il vero contratto cogli appaltatori od assuntori dei teatrali trattenimenti per la stagione di carnevale 1855-1856 ebbe luogo, come di sistema, colla Direzione del teatro e sotto le condizioni portate dal capitolato 1.° ottobre 1855, fra le quali quelle che si dovesse aprire lo spettacolo coll'opera il *Macbeth*, e due altre s'avessero successivamente a destinare d'intelligenza e consenso della stessa direzione; che alla stazione appaltante (la direzione) era riservata la sostituzione degli artisti ai proposti, e che il difetto degli imprenditori all'adempimento delle condizioni importerebbe perdita del deposito cauzionale ed obbligo di risarcimento di danni o spese, ma inverso la detta direzione;

» Osservato che l'indole di tale contratto, nel quale il corrispettivo era rappresentato a pro degli assuntori dal complesso degli importi di abbonamento ed introiti serali, respingeva il concetto di singoli ed isolati contratti fra cadaun abbonato e l'impresa, ragguagliando piuttosto l'altro d'unione e consociazione del corpo degli abbonati ad intento di far sostegno ai serali trattenimenti, sotto l'implicita dipendenza dalla direzione del teatro e dalla superiore autorità preposta all'ordine pubblico, cui compete la vigilanza del disimpegno delle obbligazioni dell'impresa, ed il rilievo di essenziali mancamenti, che aprano adito a promuovere, se del caso, anche la risoluzione del contratto;

» Osservato, sotto questo aspetto, che l'avviso o programma stato pubblicato dall'impresa teatrale in Como per la stagione 1855-1856 non valeva ad escludere l'introduzione di variazioni a tenore di emergenze e ne'sensi del contratto stipulato colla direzione;

» Osservato sussistere in fatti che, non ostante un primo interstizio di sospensione portato da superiore ingiunzione, giusta l'avviso 30 dicembre 1855, col 3 gennajo 1856 il teatro veniva riaperto e col 12 dello stesso mese aveva luogo l'ottava recita; che indi, verificatasi una seconda sospensione, per non aver nemmeno l'esecuzione della seconda opera ottenuto il pubblico suffragio, col di 20 successivo seguì però l'ulteriore riaprimento, e che la sostituzione dell'opera la *Gemma di Vergy* alla *Traviata*, stata dianzi annunciata, avveniva dappoi non pure di concerto, ma d'ordine della direzione del teatro e della superiore autorità amministrativa;

» Osservato che, ad onta delle occorse vicissitudini, che pur non consta doversi esclusivamente apporre a colpa dell'impresa, il numero delle rappresentazioni teatrali raggiunse l'integrale compimento, col solo divario della protrazione di qualche settimana oltre la prima della quaresima;

» Osservato inoltre più davvicino, e nella specialità dello stesso reo convenuto, aver egli dichiarato che nella sua qualità d'abbonato tollerò senza querela le due opere *Macbeth* e la *Norma*, ed intervenne quale abbonato pel corso di dieci rappresentazioni, sospinto solo ad instare lo scioglimento dal vincolo di abbonamento per l'infrazione dell'avvertita sostituzione della *Gemma di Vergy* alla *Traviata;* ma ritenuto, per le premesse, che non era dipendente dalla sua sola volontà d'impedire quella sostituzione, la quale non davagli quindi diritto a voler risolto il contratto, ed appariva d'altra parte dallo stesso avviso e programma che l'esborso delle L. 18 d'abbonamento avrebbe dovuto

seguire in due rate anticipate, l'una del 27 dicembre 1855, l'altra all'ottava recita, che erasi già eseguita all'epoca della sostituzione della *Gemma*, mentre del resto dalla scadenza rispettiva delle stesse epoche trovasi giusta la decorrenza dei legali interessi;

» Osservato che, per le addotte considerazioni, non offrivasi neppur fondamento di voler rendere condizionata e dipendente dall'esito della prova giuratoria di non aver esso reo convenuto ritirata dalla I. R. Delegazione una protesta presentata il 20 gennajo, l'assoluzione dalla metà importo d'abbonamento in lire 9, inoperativa come sarebbesi resa e come fu per sè sola quella protesta (anche suppostone il non avvenuto ritiro, come di tant'altre) a distruggere la sussistenza ed esecuzione del contratto (1). »

267. L'abbonato che avesse per più di tre sere assistito agli spettacoli rappresentati, avrebbe tacitamente rinunciato a tutte le azioni, che gli potevano derivare dalla meschinità degli spettacoli stessi o dall'imperizia degli artisti, essendo consuetudine teatrale che l'abbonato possa recedere dal contratto, quando lo spettacolo venga generalmente fischiato in una delle tre prime recite. Il solo fatto della disapprovazione del pubblico ad uno o più spettacoli, nè qualche breve interruzione nel corso dei medesimi (n. 261), non prova aver l'impresa mancato ai suoi doveri; sarebbe immorale l'ammettere un principio diverso, che si tradurrebbe in una condizione potestativa a favore del pubblico (2).

Per le interruzioni e cessazioni dipendenti da caso fortuito vedi n. 304.

268. È inutile osservare che, terminato un abbonamento, è libero sì all'amministrazione che all'abbonato di accettarne o meno la rinnovazione. Vi furono però alcuni abbonati del *Théâtre-Italien*, ai quali venne il pensiero di formarne oggetto di controversia, e di provocare sulla medesima una decisione giudiziale. La loro pretesa fu respinta, come doveva esserlo, da una sentenza del Tribunale della Senna, 16 sett. 1867 (*Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 17 sett.).

Altri principj applicabili anche agli abbonati vedrà il lettore nelle Sezioni seguenti.

(1) *Gazz. dei Trib.*, di Milano, 1858, p. 371.

(2) Decisione della Corte d'Appello di Milano del 30 dicembre 1857, riferita al n. precedente, pag. 276 in fine. — ASCOLI, *Giurispr. teatr.* p. 166, n. 292. — AVVENTI, *Mentore teatrale*, § 67.

SEZIONE II. — *Diritti ed obblighi che risultano dai biglietti, e dagli affissi.*

269. Il biglietto costituisce il titolo in forza del quale l'amministrazione del teatro, al giorno indicato, si obbliga a lasciar entrare nella sala chi ne sarà portatore, ed a fargli occupare la piazza segnata sul medesimo.

I biglietti, di regola, si prendono all'ufficio dell'amministrazione. Ne sono già prima stabiliti i prezzi coll'approvazione della superiore autorità, la quale ne prende notizia sia all'atto della concessione della licenza, sia alla presentazione dei manifesti che le vengono subordinati per la revisione (nn. 104, 109), in virtù del diritto di polizia che le spetta sopra tutto ciò che interessa l'ordine pubblico [1].

[1] Il biglietto d'ingresso è uso antichissimo. Anche presso i Romani chiamavasi *tessera theatralis* il biglietto d'ammissione al teatro, o in altro luogo di pubblico divertimento (MART. VIII, 78), distribuito dal *duumvir* e che dava diritto al suo possessore di avere un posto alla rappresentazione. V'era scritto sopra il numero del sedile, della divisione e della fila, in cui era situato e in alcuni casi il titolo dell'azione drammatica da rappresentarsi, come nell'au-

270. Chi pagò il biglietto d'entrata ad una sala di spettacolo, od un posto distinto ove è necessario, ha diritto ad esservi ammesso, qualunque sia la sua condizione sociale, e per quanto dimesso nello abbigliamento, purchè nulla v'abbia di contrario alla decenza (1).

Il teatro è un luogo pubblico, che viene aperto dietro licenza della pubblica autorità: a questa esclusivamente è demandata la tutela dell'ordine e della sicurezza: ma l'amministrazione è obbligata di adempire alle sue obbligazioni verso qualunque creditore che possegga un titolo contro di lei: e qui, titolo è il biglietto.

271. Nè le sinistre prevenzioni che sentisse un direttore vedendo una determinata persona entrare nel suo teatro, nè i timori ch' egli potesse concepirne, ancorchè fondati, di cabale predisposte a suo danno, non sarebbero motivo sufficiente per negarle l'entrata nella sala allorchè il biglietto fu preso e pagato. La sola autorità può vietare l' ingresso allo spettacolo ad una persona, quando l'interesse dell' ordine lo esiga. Il direttore o l'impresa non può arrogarsi tale facoltà senza contravvenire alle condizioni implicite della licenza che gli fu accordata. Che direbbesi d'una direzione di ferrovie che pretendesse ricusare l'accesso a'suoi vagoni a coloro che non le garbassero?

Nel mese di settembre 1837 alcuni artisti di musica si erano presentati per entrare ai concerti Musard, con biglietti presi al camerino. L'impresario, sospettando che quelli venissero per tendere agguato ai suoi artisti, negò loro l'ingresso. Il Tribunale di Parigi, con sentenza 12 ottobre 1837 (*Gaz. des Trib.* 13 ott.) giudicò che i querelanti aveano diritto di presentarsi coi loro biglietti e d'essere ricevuti nella sala il giorno che loro fosse piaciuto di scegliere; inoltre, siccome essi aveano sofferto un pregiudizio, che dava luogo ad un'azione di danni, condannò l'impresario a 10 franchi d'ammenda per ciascuno (2).

nesso esempio tolto da un originale trovato a Pompei, in cui la *Casina* di

Plauto è annunziata per l'esecuzione, e il posto a cui da diritto il biglietto è l'ottavo della seconda fila del terzo *cuneus*, ossia scompartimento di sedili. V. Nota n. 2 a pag 96, e l'altra nota a pag. 216; — A. RICH, *Dizionario delle antichità greche e romane*, Vedi *Tessera*.

(1) Non abbiamo esempi nella giurisprudenza italiana di serie contestazioni in materia. Ma il DALLOZ ci riferisce un caso di un signore munito di biglietto per la prima galleria che si presentò con una signora, la quale portava cuffia (*bonnet*): si dice che, per tale circostanza, può avere accesso soltanto alla platea (*baignoires*): egli persiste, indi si presenta con una formale diffida e riserva di far valere i suoi diritti avanti i tribunali. Così fece: guadagnò la lite, e la persona da cui tenne il biglietto fu condannata a pagargliene il prezzo, oltre i danni. DALLOZ, *Rep.* V. *Théâtre*, n. 150; *Gaz. des Trib.* 18 giugno 1831.

(2) LACAN e PAULMIER, T. II, n. 480.

Così pure se l'impresa, per timori infondati di turbolenze od altri pericoli possibili, ma non imminenti, e senza ordine dell'autorità si rifiutasse di aprire il teatro, sarebbe responsabile di un fatto non ad altri imputabile che a lei; e di ciò riparleremo nel Capitolo *Delle obbligazioni degli impresarj verso gli artisti.*

272. Il prezzo dei biglietti non può essere aumentato se non nel caso che l'impresa vi sia espressamente autorizzata, ed osservate le prescritte formalità. Se essa arbitrariamente li aumentasse, gli spettatori che pagarono hanno il diritto di ripetere tutto ciò che eccede il prezzo legale. L'autorità sorveglia (n. 109).

Fu persino giudicato, che il direttore era responsabile di questa differenza, di qualunque specie fossero i biglietti che veniano distribuiti *a' suoi camerini*, e quand'anche fosse riconosciuto che ivi erano venduti dall'autore, o che questi li facea vendere per proprio conto.

Alla prima rappresentazione delle *Ressources de Quinola* all'*Odéon*, l'autore sig. Balzac che, col suo contratto, erasi riservata per questa sola sera la disponibilità di 803 franchi in biglietti, trovò conveniente di vendere egli stesso e far vendere una gran parte dei suoi biglietti ai camerini del teatro. Alcuni biglietti d'orchestra (il cui prezzo ordinario è di 2 e 3 franchi), acquistati già prima, erano stati così venduti fino a 15 franchi il biglietto. Uno dei compratori, il sig. French, credette dover suo di richiamare la pubblica attenzione sulla illegalità di un tale commercio. Egli provocò il direttore dell'*Odeon*, sig. Lireux, alla restituzione dei 12 franchi di soverchio ricevuti. Il Tribunale di pace dell'undecimo circondario fece ragione alla sua domanda colla sentenza 3 maggio 1842 (1).

(1) V. *Gaz. des Trib.* e *Le Droit*, 27 aprile e 4 maggio, ove è riferita detta sentenza in questi termini:

« Ritenuto che la concessione del privilegio per l'esercizio del teatro dell'*Odeon* stabilisce » una tariffa pel prezzo dei posti alla direzione di esso teatro, e che, a termini del privilegio, » i prezzi non ponno essere alterati che per certe determinate rappresentazioni, in seguito al- » l'autorizzazione dell'amministrazione superiore;

» Ritenuto che queste condizioni alla concessione del privilegio furono stabilite per l'*Odeon*, » come per gli altri teatri, come misura d'ordine e di garanzia presa al pubblico vantaggio, e » che i regolamenti che governano i teatri devono garantire al pubblico che ogni biglietto » preso ai camerini d'un teatro, e sotto la responsabilità della direzione, non può essere rila- » sciato che al prezzo ordinario della tariffa, o ad un prezzo annunciato pubblicamente, in » forza di speciale autorizzazione dell'amministrazione;

» Ritenuto che la tariffa del teatro dell'*Odeon* ha fissato il prezzo ordinario delle sedie in » orchestra a 2 franchi, e che tal prezzo è portato a 3 franchi allorchè la piazza viene fermata » anticipatamente; che è riconosciuto dal direttore di questo teatro che per la rappresentazione » di *Quinola* non era stato autorizzato alcun aumento di prezzo; che, in effetto, i pubblici » avvisi non aveano annunziato cangiamento veruno nel prezzo dei posti per questa prima » rappresentazione;

» Ritenuto che risultò dai dibattimenti, come fatto costante, che avendo il sig. French in- » caricato il suo domestico di fermare una sedia d'orchestra per la prima rappresentazione

273. Accade talvolta, specialmente alle prime sere di certe produzioni, che il teatro, prima dell'apertura dei camerini, sia occupato da spettatori fatti entrare nascostamente, contro i regolamenti politici: o ben anco che tutti o quasi tutti i biglietti sieno distribuiti anticipatamente. E nondimeno si lascia attendere alla porta una folla di persone doppiamente impazienti, e pel tempo che perdono e per l'incomoda situazione in cui si trovano. Interessa al buon ordine che il pubblico non sia esposto a simili inconvenienti, e che lo si renda avvertito della inutilità del suo attendere. L'autorità deve invigilare che tale avviso sia pubblicato; ciò entra appunto nelle sue attribuzioni (nn. 104, 105). I signori Lacan e Paulmier credono che dal canto dell'amministrazione teatrale, non v'ha obbligazione che possa dar fondamento ad un'azione d'indennità contro di lei (1); ma più giustamente, ci pare, il Dalloz ritiene che a rigore di diritto le persone che soffersero il pregiudizio di attendere a lungo ed invano l'apertura della sala avrebbero fondamento a reclamare un'indennità (2): la giurisprudenza, per altro, non presenta il caso di contestazioni giudiziali.

Sarebbe certamente malagevole, in pratica, determinare il danno che soffre una persona nell'attendere qualche ora, sui due piedi, per essere poi licenziata in mancanza di posto: ma pare evidente che, qualunque possa essere l'estimazione e l'apprezzamento di questo danno, quando procedesse da un fatto illecito e colposo dell'amministrazione dovrebbe essere rifuso (art. 1151, 1153 Cod. Civ.).

274. Lo spettatore munito di biglietto non ha soltanto il diritto di entrare nella sala e d'assistere allo spettacolo che si deve dare, ma ha diritto eziandio al posto se uno ne è assegnato dal suo biglietto. Tale posto gli fu locato; egli ne pagò il prezzo; l'amministrazione

» del *Quinola*, il detto domestico si recò direttamente al camerino d'affitto del teatro; che
» in questo stesso camerino gli fu rilasciata la cedola di una sedia d'orchestra contro lo
» sborso della somma di fr. 15, che gli fu chiesta per prezzo di detta sedia;

» Ritenuto, inoltre, che la direzione del teatro dell'*Odeon* (quantunque sia stabilito, come ri-
» sulta dalla produzione della cedola, che questa non era munita del suggello della direzione),
» ritirando ne' suoi camerini una somma di 15 fr. per una sedia d'orchestra, tanto se questo
» incasso sia stato fatto da suoi impiegati, come se ella tollerò l'anzidetto incasso fatto da altre
» persone, ha ricevuto dal sig. French una somma di franchi 12, che, a' termini del regolamenti,
» ella non avea diritto di percepire;

» Ritenuto che a sensi dell'art. 1235 Cod. Civ., ciò che si paga senza che sia dovuto è sog-
» getto a ripetizione;

» Per tali motivi ecc. — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 477; — SALUCCI, *Manuale della giurispr. dei teatri*, n. 207, p. 115; — AVVENTI, *Mentore teatrale*, § 92.

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 487.

(2) *Repert. de legisl. de doctr. et de jurispr.*, V. *Théâtre*, n. 147.

teatrale dee procacciargliene il godimento secondo i principj del comune diritto.

Da ciò risulta che se, all'atto in cui lo spettatore munito del suo biglietto si presenta per prendere possesso della sua sedia, questa è occupata da un altro, l'amministrazione ne è risponsabile nè più nè meno di un proprietario che locasse due volte la stessa casa o lo stesso appartamento.

Invano offrirebbe ella al locatario respinto un altro posto, fosse anche un posto migliore, il portatore del biglietto non è tenuto ad accettarla. Egli ha preso in affitto il tal posto, ed è quello ch'egli ha diritto di esigere. Non intendiamo per certo di incoraggiare con ciò frivole contese, che, in fondo, non sarebbero di alcun interesse. Sarà sempre ragionevole partito il troncare siffatte questioni amichevolmente. Ma, oltre che le difficoltà nasceranno il più delle volte da ciò, che ad un buon posto, di cui ha già toccato il prezzo, l'amministrazione avrà voluto sostituirne uno meno buono, non possiamo nemmeno dissimulare che in fatto di posti, nessuno può meglio giudicare de' proprj comodi che lo spettatore medesimo. Un posto di prezzo eguale o superiore a quello ch'egli doveva occupare, non è necessariamente per lui un equivalente.

Per ciò stesso, l'amministrazione che non può rilasciare la piazza promessa non è in diritto di obbligare il portatore del biglietto ad accontentarsi della restituzione del prezzo pagato. Questa restituzione non copre tutto il danno cagionato; il disturbo, la perdita del tempo, la privazione d'un atteso piacere, i disappunti che ne seguono, sono altrettanti danni che reclamano soddisfacimento (1).

È dunque obbligo di una amministrazione teatrale, e il suo interesse gliene fa legge, di non distribuire un numero di biglietti che ecceda il numero delle piazze di cui la sala è capace. Una misura contraria può talvolta aumentare l'introito: ma essa nuoce al buon ordine: tende ad alterare il favore del pubblico, ed a spargere sui biglietti del teatro un discredito inopportuno.

Quanto alla responsabilità dell'impresa rimpetto a coloro ai quali non potè rilasciare le piazze assegnate dai loro biglietti, essa è proclamata dalla giurisprudenza francese in varie decisioni che riferiremo succintamente in nota (2).

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 483. — Vedi in contrario ASCOLI, Op. cit., n. 299.

(2) Nel gennajo 1833, fu promossa avanti il Tribunale di Commercio una procedura in punto di 14 posti in prima loggia che 14 abitanti del villaggio di Wissous avevano fermati anticipatamente per una rappresentazione dei *Cabinets particuliers*, al *Vaudeville*. Al loro arrivo essi trovarono occupate le loro piazze, e si videro costretti a rivolgersi al *Théâtre Français*. Il Tri-

Nondimeno cotali sorta d'indennità devono essere misurate in giuste proporzioni, altrimenti potrebbero dar luogo, per parte di certe persone, a speculazioni che non conviene di provocare.

E per verità è facile rilevare, dai riportati esempj, come in un solo anno si erano moltiplicate le domande per pagamento di indennità. La cifra accordata dal Tribunale nell'affare dell'*Opéra*, a un tale il cui danno maggiore era d'aver dovuto abbandonare Parigi senza vedere il *debutto* di *Mario*, avea certamente influito a determinare più d'un reclamo di tale natura. Ma dacchè il Tribunale sentì pel primo il bisogno di moderare il tasso delle condanne, l'ardore dei litiganti venne meno; e non consta che, dopo il 1839, sia stata mossa una sola causa ad alcun direttore di Parigi; in Italia, poi, ignoro che siansi mai fatte contestazioni giudiziarie per questo titolo.

D'altronde, ovvio è il riflettere che in simil genere d'affari, se il diritto milita pei querelanti, se una indennità veramente è dovuta, non può essere in generale molto elevata. Oltrecchè non è prudente il fomentare speculazioni pericolose, non si può nemmeno con egual misura valutare il disturbo cagionato ad una persona, la privazione d'un piacere, e simili. Conviene, infine, aver riguardo eziandio alle difficoltà che incontrano talora i direttori nel far rispettare i diritti di ciascuno (1).

275. L'impresa non è più responsabile allorchè annunciò al pub-

bunale di Commercio, con decisione 26 gennajo 1833 (*Gaz. des Trib.* 31 genn.) condannò l'amministrazione a restituire fr. 70 ch'essa aveva ricevuto a prezzo dei posti, ed a pagare fr. 60 di indennità. Nondimeno, tre spettatori che avevano occupate le piazze riservate ed eccitati gli altri a seguire il loro esempio, furono condannati a sollevare ed indennizzare i direttori del *Vaudeville* delle pronunciate condanne, in capitale, interessi e spese, salvi i 70 franchi, prezzo dei posti.

Con altra sentenza del 15 gennajo 1839 (*le Droit* 19 genn., *Gaz. des Trib.* 20 genn.), lo stesso Tribunale condannò l'amministrazione dell'*Opéra* a restituire il prezzo di due biglietti, i cui portatori non avevano potuto trovar posto, e in oltre, a 100 franchi d'indennizzo. Non tenne conto il Tribunale dell'offerta che l'amministrazione aveva fatta al momento dello spettacolo, o di dare un'altra piazza, o di restituire il denaro. Egli pose come regola generale che le amministrazioni teatrali non ponno distribuire se non un numero di biglietti corrispondente alla quantità delle persone che la sala può contenere.

Il direttore del *Gymnase* censurò questa giurisprudenza in una lettera riportata dalla *Gazette des Tribunaux* del 21 e 22 gennajo 1839. Non cessò per questo il Tribnnale di osservarla. Il 22 gennajo (*Gaz. des Trib.* e le *Droit*, 23 genn.) egli condannò i direttori della *Gaîté* a un'indennità di 10 franchi oltre il rimborso del prezzo. Il 26 febbrajo seguente (*le Droit*, 27 febb.), proferì due giudicati nei quali condannò i direttori del *Gymnase* alle indennità di 20 e 40 franchi. Con una decisione del 19 settembre, stesso anno (*Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 23 e 24 sett.) egli accordò un'indennità di 30 franchi contro il direttore della *Porte-Saint-Martin;* un'altra di fr. 40 contro i direttori del *Gymnase*, colla sentenza 19 dicembre (*Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 20 dic.) in un affare in cui figuravano cinque eoattori, e compreso nella indennità il prezzo dei biglietti.

(1) Ascoli, *Della giurispr. teatr.*, Tit. 8, n. 295, pag. 167; — Lacan e Paulmier, Op. cit., T. II, n. 483.

blico, mediante gli affissi, che, nel caso i portatori di biglietti non trovino posto, l'amministrazione non sarà tenuta che al rimborso del prezzo dei biglietti. Coloro i quali, in seguito a tale avviso, levano biglietti si ritengono aver consentito a correre il rischio di non trovar posto.

Non possono, quindi, altro chiedere che la restituzione del loro denaro. Ma è necessario, per ciò, che si tratti di biglietti presi dopo l'avviso della amministrazione, conciossiachè per quelli che fossero stati rilasciati prima, non può essere in facoltà dell'amministrazione di modificare, con arbitrarie condizioni, gli effetti di un contratto puro e semplice (1).

276. Quantunque già distribuiti i biglietti, è talvolta costretto il direttore o l'impresario a *fare riposo* nel giorno in cui dovea aver luogo la rappresentazione per la quale furono emessi i biglietti. In questo caso convien indagare quali possano essere le conseguenze tanto pei portatori di biglietti pagati, come per quelli che tengono biglietti di favore.

Riguardo ai primi, qualunque sia la cagione del riposo, hanno diritto d'esigere dal camerino il rimborso del loro denaro. Essi pagarono i loro posti soltanto a condizione, dal lato dell'impresa, che avesse a procacciar loro nel tal giorno il godimento del tale spettacolo. Questa non può trattenersi ad un tempo cosa e prezzo. Invano offrirebbe di dare il medesimo spettacolo un altro giorno e di ammettervi i possessori di biglietti. Ciò sarebbe proporre a costoro una nuova convenzione, alla quale sono liberi di aderire o meno. Il giorno del primo spettacolo era di loro convenienza, potrebbe non esserlo quello del secondo, per impedimenti od altre cause di cui non sono tenuti a dar conto.

Ma ponno essi, nel medesimo tempo che si fanno restituire il loro denaro, reclamare dall'amministrazione una indennità? Conviene distinguere: se il riposo fu cagionato da un evento di forza maggiore, l'azione d'indennità non è mai ammissibile. Se esso ha luogo soltanto per la convenienza e volontà dell'amministrazione, si ha da lei una violazione di doveri, la quale può dare soggetto all'azione d'indennità, precisamente come allora che avendo distribuiti biglietti per una determinata piazza, essa non mette lo spettatore in possesso della piazza medesima, il giorno della rappresentazione. Tuttavia accadrà di raro che si accordi dai Tribunali indennità in simili casi, e specialmente allorchè il riposo fu annunziato qualche tempo prima, e che la cagione

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. II, n. 486.

si troverà ragionevole. Il danno sarà quasi sempre così tenue, che generalmente si riterrebbe durezza o temerità il farne argomento di lite(1).

Ma i possessori di biglietti di favore, in caso di riposo, non sono autorizzati a farsi pagare il prezzo de' loro biglietti, poichè in effetto non lo hanno sborsato. Come però l'impresa o direzione è vincolata ad essi in modo non meno efficace che verso i portatori di biglietti comperati, è forza conchiudere che a stretta ragione essi ponno reclamare una indennità, se vi sia titolo, e ciò secondo la distinzione più sopra accennata fra le cause di riposo, e sotto le stesse osservazioni.

277. Colui che entrò col suo biglietto non può più reclamarne il rimborso, quand'anche per indisposizione o per altra causa a lui personale non potesse assistere allo spettacolo: egli è nella condizione del compratore o del locatario che pagarono anticipatamente il prezzo od il fitto. Non è più in loro facoltà di recedere quando il venditore o il locatore sono pronti ad eseguire la loro obbligazione (2).

278. Il diritto che trasferisce il biglietto a chi lo pagò non è un diritto inerente alla persona. Il compratore può trasferirlo, come ogni altro diritto. Il biglietto costituisce un titolo al portatore, e perciò la semplice consegna da mano a mano opera il trasferimento (art. 1558 Cod. Civ.). Che tale consegna abbia avuto luogo presso il teatro, sulla pubblica via, o in un domicilio privato, ciò nulla inferisce alla validità della cessione. Ragioni di politica convenienza potranno indurre l'autorità a vietare nei dintorni del teatro o per le strade la vendita dei biglietti, sia per prevenire gli attruppamenti che disturbano i passeggieri, sia nell'interesse ben anco dei compratori; ma le vendite così avvenute non sono perciò meno valide nei rapporti fra venditore e compratore, nè meno obbligatorie per l'amministrazione teatrale. L'impresa non potrebbe negare l'entrata al portatore del biglietto, sotto pretesto che tale biglietto fu venduto presso la porta del teatro (3).

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. II, n. 488.

(2) Dalloz, *Rep.*, loc. cit. n. 143; — Avventi, *Mentore teatrale*, § 84.

(3) Il Tribunale di Parigi fece applicazione di questa regola nel giudicato 28 febbrajo 1837 (*Gaz. des Trib.* et le *Droit* 27 e 28 febb.). Il signor Schlesinger, editore di musica e redattore della *Gazzetta musicale*, volendo assistere alla prima rappresentazione del *Postillon de Longjumeaux*, avea comperato da un suo amico, in vicinanza al teatro, un biglietto di sedia fissa, che questi avea pagato al camerino. Allorchè si presentò il signor Schlesinger, il controllore fece in pezzi il biglietto, pel motivo che era stato comperato alla porta, in onta ai regolamenti di polizia. Il Tribunale di Commercio condannò il direttore dell' *Opéra-Comique*, signor Crosnier, a 500 franchi di indennizzo: ordinò l'affissione della sentenza in numero di 50 esemplari, e l'inserimento della stessa in quattro giornali, a scelta dell'attore.

In un affare precedente, il Tribunale di Commercio avea condannato a 25 franchi d'indennizzo verso i compratori coloro che avevano venduto il biglietto alla porta del teatro, ritenuto ch'essi non poteano vendere in quel modo: ma non aveva pronunciata alcuna condanna contro i direttori. Notisi, però, che il biglietto era stato lacerato dall' ufficiale di pace in servizio. La

279. I biglietti conosciuti sotto il nome di *biglietti di favore*, non conferiscono gli stessi diritti che i biglietti comperati, specialmente in ciò che riguarda la trasmissione che se ne può fare ad altri. Essendo rilasciati a titolo gratuito, l'amministrazione teatrale è libera d'imporre ai favoriti ogni condizione che le piaccia, e specialmente quella di non poterli alienare. Se, in onta a tale restrizione, fosse venduto un biglietto di favore, l'amministrazione può ricusare al compratore l'accesso al teatro. Nè dicasi però ch'ella possa, di sua privata autorità, confiscare il biglietto o distruggerlo quando gli verrà presentato: essa non può farsi giustizia da sè; e sarebbe aprire la via a troppi abusi il concedere l'uso della violenza. L'amministrazione non ha altro diritto che di non lasciar entrare il compratore, ma nello stesso tempo dovrà rendergli il suo biglietto. Ma negandogli l'ingresso nella sala, lo fa a proprio rischio e pericolo. Se si istituisce una procedura sulla legittimità del suo rifiuto, incombe a lei di provare, sotto pena d'indennizzo, ch'esso era giusto, e che il biglietto era stato effettivamente comperato.

Ben inteso che, per essere puramente personale e non cedibile, un biglietto di favore dee contenerne l'espressa menzione. In difetto di tale menzione, esso cade sotto le regole generali: è suscettivo d'alienazione, come i biglietti levati al camerino (1).

L'amministrazione del teatro reale di Berlino ha messo in forse anche il diritto di plaudire o fischiare a riguardo dei portatori di biglietti di favore, con un avviso che potrebbe stare in ogni teatro. Eccolo: *L'amministrazione s'è accorta che le persone munite di biglietto di favore, e disposte quindi ad estrema indulgenza, sogliono attestare la loro soddisfazione con applausi smodati anche allora che tali segni d'approvazione non hanno punto ragione di essere. Però l'amministrazione prega le dette persone d'astenersi dagli applausi e di lasciare al pubblico che paga la cura di approvare o censurare quando creda opportuno. Si comprenderà facilmente che l'entusiasmo intempestivo di coloro che hanno biglietto di favore potrebbe far ricadere sull'amministrazione la complicità d'una* claque, *che turba troppo spesso lo spettacolo* (2).

280. I biglietti di favore che contengono l'indicazione dei posti ai quali danno diritto, impongono all'amministrazione teatrale, riguardo

decisione avrebbe potuto essere diversa riguardo ai direttori, se la lacerazione o l'esclusione del biglietto fosse avvenuta per fatto loro (*Gaz. des Trib.*, 25 ottobre 1833): aff. Malvalain e Thurot contro i SS. Held, de Caurbonne e i direttori del *Palais Royal*. LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 481.

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 482.

(2) *Gazzetta musicale* di Milano, 1869, pag. 381.

a questi, gli stessi doveri che i biglietti pagati al camerino (n. 274). Chi si presenta munito d'un biglietto di favore può esigere il posto od uno dei posti che il suo biglietto gli assegna. L'amministrazione rimane obbligata per una liberalità del pari che per una vendita. Se essa non adempie alla sua obbligazione, può essere impetita per l'indennizzo. Vi ha d'altronde un abuso, contro il quale si reclama da lungo tempo, ma che talvolta si rinnovella ancora, malgrado le misure impartite dalle politiche disposizioni. Si distribuiscono biglietti di favore in maggior numero di quello che v'abbiano piazze riservate per tal biglietti. Ai portatori che arrivano si fa pagare una tassa: poi, entrati nella sala, non trovano più posti disponibili, quantunque molti altri sieno vacanti; sicchè la maggior parte non volendo ritirarsi, o non avendo tempo sufficiente per andare in altro teatro, si risolvono a comperare una nuova piazza mediante lo sborso di un *supplemento*, che ragguaglia quasi il prezzo dei loro con quello de' biglietti presi al camerino (1).

281. Alcuni direttori, dopo aver rilasciato biglietti di favore per un giorno fisso, credono poterli distruggere, annunciando il giorno stesso sui loro manifesti che non si riceveranno biglietti di favore. Tali annunzj sono irregolari perchè serotini. Col rilascio dei biglietti l'ammininistrazione contrasse un impegno, cui è tenuta a soddisfare: nè può essere in sua facoltà di eluderne l'efficacia con un avviso.

282. L'impresario o direttore deve indicare al pubblico con precisione mediante avviso (*cartellone*) il vero carattere, titolo ed autore degli spettacoli che intende dare, colla designazione degli attori.

Allorchè fu annunziato uno spettacolo, ha vita fra l'amministrazione teatrale ed il pubblico un contratto col quale l'amministrazione si obbliga di dare alle persone che si presenteranno munite de' suoi biglietti, l'annunciata rappresentazione. Il contratto è conchiuso, l'obbligazione perfezionata, dopo che lo spettatore ha pagato il suo biglietto e lo consegna al controllo per entrare nella sala; l'impresa o il direttore deve far rappresentare le produzioni indicate sui manifesti e i divertimenti accessorj giusta le condizioni da lui promesse; il tutto cogli attori i cui nomi furono annunciati al pubblico (2).

Più strettamente rigorosa dev'essere l'osservanza dell'impresa riguardo alle opere *d'obbligo*. Nei cartelloni dei teatri maggiori si pro-

(1) Il Tribunale di Parigi, con sentenza 3 genn. 1839 (*Gaz. des Trib.* e *le Droit*, 5 genn.), condannò il direttore del *Gymnase*, a pagare un'indennita di 50 fr. al sig. Desmarets, usciere, il quale, non avendo potuto trovar piazza con biglietto di favore, ebbe cura di far constatare col mezzo d'un suo collega, il rifiuto dell'amministrazione. LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 485.

(2) AVVENTI, *Mentore teatrale*, 1845, § 83 e 111. — DALLOZ, *Rep.*, Voc. *Théâtres*, n. 139. — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 490.

mettono, per es., pel carnevale diversi spettacoli, tra i quali alcuni si indicano come *d'obbligo;* il che vuol dire che l'impresa assume speciale impegno di darli: che l'esecuzione ne sarà affidata ai migliori artisti (compagnia *di cartello):* che decorazioni, vestiario e tutto quanto riguarda la *messa in iscena* sarà eseguito colla massima proprietà, accuratezza e precisione (scene nuove, vestiario nuovo, ecc.): tanto che le imprese fanno coi somministratori un contratto per le forniture delle opere *d'obbligo,* un altro per le ordinarie a prezzo minore.

283. Ma accade talvolta che per impreviste circostanze non possa l'impresa dare le produzioni indicate sui cartelloni o che manchi taluno dei principali attori ivi designati: e in tal caso si ritiene comunemente che ogni spettatore sia in diritto di domandare la restituzione del suo denaro. E tale diritto gli competerebbe quand'anche il cambiamento dello spettacolo non si riferisse che ad una delle produzioni o ad un solo attore, poichè potrebbe essere precisamente l'attore o la produzione che gli interessava di vedere: sicchè tornerebbe applicabile la responsabilità sancita a carico del venditore per quei difetti che se il compratore avesse conosciuto, o non avrebbe comprato la cosa od avrebbe offerto un prezzo minore (art. 1498 Cod. Civ.). Nè la soluzione sarebbe diversa se, al momento in cui ha luogo la mutazione, una parte delle produzioni si fosse già data, perocchè lo spettatore è sovente forzato a subire la rappresentazione di ciò che meno gli importa, in attesa di quella il cui annunzio lo chiamò al teatro. Il diritto milita in suo favore, e dacchè l'amministrazione non adempie a suoi obblighi, il contratto dev'essere annullato.

Non così se il cangiamento fosse stato notificato al pubblico mediante affissi esposti avanti l'apertura dei camerini, e gli spettatori fossero nondimeno entrati, o non avessero rimandato i loro biglietti, o se, avvertiti nella sala dal direttore, rimasero al loro posto: giacchè si riputerebbero assenzienti alle modificazioni annunciate (1).

(1) AVVENTI, loc. cit., § 85. — Vedi anche le sentenze riferite a pag. 272 e seg. Così fu pure giudicato dal Tribunale di Commercio in Parigi il 10 ott. 1813 (*Gaz. des Trib.* e *le Droit*, 13 sett. e 11 ottob.) nell'affare del sig. Fournier Saint-Amand, il quale, trovando ingiusto che l'amministrazione dell'*Opéra*, dopo avere annunziato il signor Duprez sugli avvisi, lo avesse fatto rimpiazzare nello spettacolo dal signor Mairé, chiedeva al direttore il conveniente soddisfacimento. Il Tribunale respinse la domanda, osservato che, assai prima dell'ora nella quale egli avea fatta fermare la sua piazza, l'amministrazione si era affrettata di annunciare al pubblico, mediante manifesti aggiunti sia agli affissi vicino al teatro, sia a quelli visibili nei camerini, tale supplemento.

Un'altra sentenza dello stesso Tribunale, 14 febb. 1845 (*le Droit* e *Gaz. des Trib.*, 15 febb.), respinse per motivi analoghi una domanda, in punto restituzione del prezzo dei biglietti, spiegata dai signori Garnier e Michele Paleologo contro il direttore dell'*Opéra*. In questo affare, il cambiamento dello spettacolo, che avea avuto luogo dopo l'acquisto dei biglietti, era stato an-

I cartelloni, avvisi od affissi sono, adunque, come le lettere d'obbligo sulle quali si misurano i diritti e gli oneri rispettivi delle parti. E se l'impresa manca alla promessa, ne è responsabile.

284. Il rimborso del prezzo non potrebbe esigersi quando la rappresentazione fosse interrotta per forza maggiore: per es. se l'autorità impedisse la continuazione dello spettacolo. Dalloz ricorda anche un caso a lui accaduto al teatro *des Nouveautés*, dove, essendo mancata improvvisamente l'illuminazione a gaz, la sala rimase completamente fra le tenebre. In simili casi non può certamente ripetersi il rimborso. quando non siavi colpa o negligenza per parte dell'amministrazione che la possa rendere responsabile (1). Diffatti essendosi data una parte dello spettacolo, l'impresa non mancò per fatto proprio alla sua obbligazione: e sarebbe poi praticamente assai difficile il determinare una restituzione parziale in. proporzione del godimento avuto.

285. Ma se si trattasse soltanto di qualche soppressione, di qualche *taglio* all'opera originale?

La giurisprudenza ci riferisce una contestazione abbastanza singolare. Il Teatro dell'*Opéra* diede, parecchi anni sono, la traduzione del *Freyschütz*, di Weber, adattata alla scena francese, annunciando la riproduzione intatta dell'opera originaria del maestro. Un dilettante di musica avendo notato delle gravi mutilazioni nella nuova messa in iscena di quest'opera, mosse azione al direttore del teatro per danni ed interessi. La sua azione è stata respinta e fu deciso che, se è a deplorarsi in massima che, sul cartello del suo spettacolo, un direttore di teatro annunci come intatte delle opere mutilate nella sua rappresentazione, non pertanto lo spettatore che assistette ad una rappresentazione alla quale la pezza non ha subito altre mutilazioni fuor quelle subite in origine, non può, per causa di tal fatto che doveva attendersi e soffrire con rassegnazione, reclamare alcuna indennità; e non ha il diritto, per esempio, alla restituzione di tutto o parte il prezzo del suo biglietto (2).

286. Tuttochè insolita sia l'azione che diede luogo ad un tale processo, e benchè affatto speciali possano sembrare le difficoltà che essa solleva, osserva il Dalloz, ch'esso dà luogo a richiamare principj, l'ap-

nunziato diversi giorni prima, e si era eziandio trasportata da un giorno all'altro la rappresentazione, coll'offerta del rimborso a coloro che avessero riportate le rispettive cedole. Tuttavia, gli attori avevano conservate le loro cedole fino all'ultimo giorno e non erano venuti a renderle se non allorché non era più possibile distribuirle. Il direttore si rifiutò a riprenderle, e il suo rifiuto fu sancito dal Tribunale. LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 491.

(1) DALLOZ, loc. cit., n. 140. — VIVIEN e BLANC, *Jurisprud. des Théâtres*, n. 319. — ASCOLI, *Giurisprud. teat.*, n. 294, 295. — AVVENTI Op. cit., § 86.

(2) Trib. civile della Senna 7 dic. 1833, aff. TYSKIEWITZ, D. P. 34. 3. 7; — V. DALLOZ, *Rép.*, V. *Théâtre*, n. 142; — ASCOLI, Op. cit., Tit. 8, n. 296, p. 167.

una regola invariabile potrebbe essere facilmente applicata di mala fede, non si saprebbe, per quanto ci sembra, biasimare il Tribunale della Senna di aver respinta, in simil caso, l'azione che gli venne sottomessa. Tutto al più, sembrerebbe che l'intenzione primiera dell'attore era di far riconoscere per mezzo della giustizia, che non si può trafficare sopra un'opera caduta in balia del pubblico, se non a condizione di conservarla tale quale l'ha lasciata l'autore e di riprodurla nella sua integrità (1). Su questo principio che ha riferimento ai diritti spettanti agli autori di opere artistiche o letterarie ritorneremo nella Parte III.

287. I biglietti di favore non conferiscono, riguardo alle parti dello spettacolo, i medesimi diritti che i biglietti pagati. Chi ebbe un biglietto di favore non può dire che abbia ricevuto il biglietto unicamente in considerazione degli attori e delle produzioni che sperava vedere ed udire. L'impresario ha quindi facoltà di assegnargli quel posto che crede, od anche di non assegnargliene alcuno: egli non si obbliga verso di lui che a lasciarlo entrare ed a fargli occupare, nel giorno indicato, la piazza promessa, se una ne promise: ma non incontra veruna obbligazione quanto allo spettacolo: qualunque sieno gli attori e le produzioni in quella sera, lo spettatore deve accettare la rappresentazione quale vien data. Egli non ha diritto a reclamare se quella non sia conforme agli affissi.

Il rilascio dei biglietti di favore dà occasione non di rado a inconvenienti e disordini: per cui è lodevole il sistema adottato da qualche stazione appaltante di proibirne l'uso, e di collocare propri incaricati agli ingressi, onde vegliare che non siano violate le condizioni d'appalto.

Non è senza esempio che, nei movimenti cagionati dal cambiamento di spettacolo e quando il pubblico si affolla al camerino per riprenderne il suo denaro, alcuni possessori di biglietti di favore si presentino francamente per ritirare quel denaro che non hanno sborsato. Di tal guisa avvenne che la cassa del teatro restituisse più di quello che aveva ricevuto. Se frodi consimili fossero oggetto di più attiva sorveglianza, e rimesse ai Tribunali, è supponibile che si rinnoverebbero assai meno di frequente (2).

288. Se da una parte l'impresa deve dare al pubblico lo spettacolo che ha promesso, tanto per riguardo al soggetto del medesimo, opera, dramma, ballo od altro, come riguardo agli artisti annunciati sul car-

(1) Dalloz, *Rep. V. Théâtre*, n. 142.
(2) Ascoli, Op. cit., n. 303, p. 171. — Lacan e Paulmier, T. II, n. 492.

tellone: dall'altra gli spettatori non ponno esigere da lei, nè domandare attori o produzioni che non erano indicati nell'avviso (1). E tanto meno si può costringervela, in quanto che ciò è contrario tanto ai principj del diritto comune, come alle discipline regolamentari di tutti i teatri (nn. 119, 120, 121).

289. L'amministrazione deve dare la rappresentazione qualunque sia il numero degli spettatori che trovansi nella sala. Tale è la conseguenza del contratto stipulato fra essa ed ogni portatore di biglietto. Non vi fosse che un solo spettatore, il diritto di quest'ultimo sarebbe rispettabile del pari che quello di una numerosa assemblea, poichè il principio è lo stesso. Non si potrebbe costringerlo a ritirarsi offrendogli la restituzione del suo denaro: e se il direttore non adempisse esattamente a'suoi obblighi si renderebbe passibile d'una azione d'indennità (2).

290. Per comodo del pubblico sono talvolta aperti nei vestiboli dei teatri alcuni locali all'oggetto di ricevere e custodire abiti, ombrelli, bastoni, cannocchiali e quanto può occorrere allo spettatore di lasciare in deposito temporaneamente, contro una congrua mercede. Queste retribuzioni sono talvolta determinate o da regolamenti di polizia, o da quelli del teatro, e tal altra sono libere e facoltative. Tali retribuzioni non hanno nulla d'illecito; ma sono un corrispettivo del servizio che viene reso dal custode dell'oggetto depositato.

(1) G. VALLE, *Cenni sulle aziende teatrali,* Milano, 1823, Cap. VI, art. II, § III, pag. 115.— Questo opuscolo che, a'suoi tempi, era l'unico in Italia che parlasse di cose teatrali, servì per molti anni di norma agli artisti ed ai giudici; e in una decisione romana *coram* de Retz, dell'8 aprile 1829 (*Romana reductionis honorari*) fu giudicato che nelle questioni teatrali si dovea ricorrere all'opuscolo del Valle come ad un codica particolare dei teatri.

(2) Si racconta in proposito un aneddoto abbastanza interessante. Nel tempo che l'*Odéon* lottava, alcuni anni sono, contro la sua avversa fortuna, e vedeva spesso deserta la sua magnifica sala, accadde un giorno che non presentandosi alcuno nel teatro all'apertura del camerini, si stava per annunciare sull'affisso un riposo, quando arriva uno spettatore munito del suo biglietto preso al camerino. Gli si partecipa ciò che voleva farsi. Egli insiste perchè abbia luogo la rappresentazione. Si incomincia colla *Zaira:* gli attori, svogliati, permettonsi di obbliare la dignità dei loro personaggi. Lo spettatore indignato trae la sua chiava e li fischia ad oltranza. Si passa di poi alla commedia dell'*Avaro:* ma all'alzarsi della tela, lo spettatore si pone a fare osservazioni sul motivo che l'avea indotto ad usare rigorosamente del suo diritto. Entra allora il Commissario di polizia, che gli ingiunge di abbandonare la sala, per aver turbato l'ordine e contravvenuto ai regolamenti. LACAN e PAULMIER, T. II, n. 494.

Sezione III. — *Degli ingressi.*

291. Oltre al diritto di ingresso che si acquista coll'abbonamento, o col pagare il biglietto, o col possesso d'un biglietto di favore, vi hanno le così dette *entrate*, o *ingressi liberi*, che l'impresa o il direttore della compagnia rilasciano a certe persone sia in compenso di lavori o servigi prestati, sia per diritto convenzionale loro spettante come cointeressenza nella impresa, sia, per ultimo, a titolo di mera liberalità, o di osservanza. Per esempio, in base all'uno o all'altro di questi titoli, gli azionisti, i pittori, i giornalisti, ecc., ponno avere l'*ingresso* in un teatro, senza esservi abbonati.

Così la consuetudine teatrale ammette che gli autori abbiano diritto d'ingresso gratuito in teatro in tutte le sere nelle quali rappresentasi qualche loro lavoro. I pittori e decoratori sono in ciò pareggiati agli autori come decise la Corte di Parigi nella sentenza 9 marzo 1839 « Considerando che in un teatro quale l'*Accademia reale di musica* (*Opéra*) le decorazioni sono una parte principale dello spettacolo, che quindi gli artisti che inventano ed eseguiscono le decorazioni devono riputarsi autori, ed hanno diritto di portarsi sul teatro, e diritto d'ingresso, quali diritti sono anche consacrati dall'uso (1).

292. Gli ingressi di regola costituiscono un beneficio del tutto personale, e solo il titolare è ammesso a profittarne. Egli non può cederlo ad altri: il diritto od il favore è tutto a riguardo della persona. Egli è perciò che le amministrazioni teatrali non rilasciano quasi mai biglietti d'ingresso ai concessionarj, ma bensì una lettera nominativa, ed affidano poi ai controllori o portinaj la cura di ravvisarli.

293. Tuttavia il godimento degli ingressi apre talvolta l'adito alle frodi. V'hanno alcuni, i quali, non potendo, per qualche motivo, usare dell'entrata gratuita al teatro loro accordata, autorizzano un parente, un amico a presentarsi sotto il loro nome, a farsi conoscere sotto

(1) Ascoli, *Della Giurisprud. teatrale*, Tit. IX, p. 206, n. 381.

questo nome, ed a godere per tal guisa d'un diritto che loro non appartiene. Siffatte soperchierie sono condannabili; defraudano l'impresa del prezzo dovutole da colui che entra: e costituiscono nulla meno che un caso di truffa. Così non dubitiamo che quando si scoprissero simili frodi, i direttori abbiano un'azione tanto contro chi permise l'abuso del suo nome, quanto contro colui che sorprese la buona fede dei controllori. I Tribunali non esiterebbero a punire severamente questi atti di slealtà (1).

294. La concessione degli ingressi non implica l'obbligo al direttore di riservare un posto nella sala ai concessionarj. In generale, e salve le contrarie stipulazioni, essa non involge altra conseguenza che di lasciar loro facoltà d'entrare senza pagare, e di prendere possesso d'alcuna fra le piazze che non sono occupate, nè affittate quando essi arrivano. È d'uso, inoltre, che il godimento degli ingressi sia sospeso nelle rappresentazioni straordinarie: ed i privilegiati denno uniformarsi a quest'uso come ad ogni altra condizione stabilita dai regolamenti del teatro (2).

295. Se gli ingressi attribuiscono come gli abbonamenti e gli affitti dei palchi, il diritto al titolare di entrare nella sala e godere lo spettacolo, sono essi pure soggetti al divieto generale che impedisce l'accesso al palco e tra le scene: non potendosi a questo derogare senza speciale permesso dell'autorità competente (nn. 112, 165): salvo ciò che dicemmo rispetto agli autori, pittori, ecc., le cui produzioni devono in quel giorno rappresentarsi (n. 291).

296. La durata dei diritti d'ingresso risulta dal contratto, dai regolamenti o dall'uso. Se l'ingresso fu accordato dall'impresa con lettera od altro scritto, sia a titolo di corrispettivo per qualche opera prestata, sia a titolo di deferenza, come suolsi per es. a qualche direttore di reputato giornale, la durata del libero accesso è determinata dallo scritto; se no, dai regolamenti, come dicemmo, e dalle consuetudini dei diversi teatri.

Ma questi ingressi che hanno una durata prefissa più o meno esattamente, non sono da confondersi cogli altri ingressi o biglietti di favore (n. 279 e seg.), i quali non portano fissazione di termine, e non esercitandosi che di giorno in giorno pel beneplacito della amministrazione, sono essenzialmente precarj e revocabili.

297. La Corte di Parigi, con decisione 26 agosto 1851 (*Gaz. des Trib.*, 27 agosto) ha giudicato, che allorquando un artista chiese ad

(1) Lacan e Paulmier, *Legislat. et jurisprud. des théâtres*, T. II, n. 519.
(2) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. II, n. 517.

un teatro, e nel caso pratico alla *Comédie-Française*, di accordargli i suoi ingressi in corrispettivo d'un quadro cui dava opera, e che la proposizione fu accolta, l'ingresso non potea considerarsi come di semplice favore o di tolleranza, e che, essendo accordato senza restrizione, doveva perdurare a tutta la vita del concessionario (1).

298. Gli ingressi sono un favore od un corrispettivo che viene accordato dall'impresa a determinate persone in conseguenza di speciali obbligazioni od intelligenze precorse colle medesime: è quindi naturale che quando ad un'impresa ne succeda un'altra senza che siasi espressamente obbligata a sostenere gli impegni del suo predecessore, anche gli abbonamenti e gli ingressi sono perenti (V. n. 31). L'obbligo è di sua natura personale, e cessa coll'allontanamento della persona obbligata (2).

Consentiamo, quindi, coi sig. Lacan e Paulmier nel non dividere la contraria opinione consacrata in alcuni giudicati francesi. Un'amministrazione che non è avente causa della precedente, non può essere tenuta a soddisfare le obbligazioni di questa, senza una formale stipulazione. Non si dirà certamente che, se un autore avea diritto d'ingresso sotto la prima amministrazione e si vogliano di nuovo mettere in iscena i suoi drammi, egli non possa far valere e difendere le sue ragioni al ristabilimento degli ingressi. Ma il passato non vincola l'avvenire. Possono le parti riportarsi a vecchie convenzioni, o formarne di nuove, senza pregiudizio del diritto agli abbonamenti od ingressi che ciascuno conserva contro quell'amministrazione colla quale avea pattuito.

299. Allorchè dopo una rinnovazione di licenza, gli autori od altri continuano a godere i loro ingressi come per lo addietro, si presume che siano d'accordo colla nuova amministrazione per far rivivere le condizioni preesistenti e farne la norma della rispettiva loro posizione.

Vedi anche il n. 310.

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. II, n. 522.

(2) Nondimeno la Corte di Parigi adottò implicitamente la contraria opinione, il 12 gennajo 1836 (*Gaz. des Trib*, 5, 6 ottobre 1835, e 13 genn. 1836), in una controversia elevata dai signori Duhamel e consorti che volevano obbligare il signor Crosnier, direttore dell'*Opéra-Comique*, ad accordare loro il godimento d'un certo numero d'ingressi che già aveano sotto la precedente amministrazione. La Corte condannò il signor Crosnier ad osservare le antiche convenzioni, benchè queste non fossero state a lui gravate nell'atto di concessione del privilegio.

Il signor Crosnier, divenuto poscia direttore della *Porte-Saint-Martin*, fu dalla stessa Cam. della Corte condannato per altro decreto del 3 marzo 1837 (*Gaz. des Trib* e *le Droit*, 4 marzo) a tollerare certi diritti d'entrata conferiti dal predecessore ai di lui azionisti, senza che tale carico gli fosse stato imposto.

Sezione IV. — *Della locazione dei palchi.*

300. Le locazioni dei palchi attribuiscono a coloro che le stipularono tutti quei diritti che, secondo le leggi civili, appartengono ai conduttori. E quindi, giusta l'art. 1575 Codice Civile, l'impresa per la natura stessa del contratto e senza bisogno di speciale stipulazione è tenuta a consegnare al conduttore il palco locato: — a mantenerlo in istato da servire all'uso per cui venne locato: — ed a garantirne al conduttore il pacifico godimento per tutto il tempo della locazione.

Essa, pertanto, dee procurare al conduttore il godimento del palco che questi ha preso in affitto, sia per tutte le rappresentazioni, sia per alcune, o per una sola, secondo la locazione fu convenuta in forma generale o limitata: e dee farvi tutte le riparazioni (n. 321) che si rendessero necessarie per l'uso e godimento di esso (1).

301. Quando il palco sia affittato, l'amministrazione non può disporne a favore d'alcun altro, nè introdurvi persona, se non colla autorizzazione del conduttore. In qualunque ora dello spettacolo egli si presenti, dee trovare il suo palco disponibile. E secondo l'importanza

(1) Vedi art. 1576 Cod. Civile; — Agresti, *Decis. delle gran Corti*, Vol. III. p. 324.

delle violazioni commesse, ha diritto di chiedere lo scioglimento ed indennizzo, o l'indennizzo soltanto.

Che se, affittato un palco, non ne venisse prestato l' uso senza colpa dell' impresa locatrice, l'affittuario non potrebbe reclamare indennità pel danno *inestimabile* che gli avrebbe arrecato il mancato godimento dello spettacolo, ma può pretendere il prezzo realmente ricavato dall'affitto del palco medesimo. Così una Sentenza del Tribunale di Commercio in Napoli, in data 8 dic. 1860. E in caso consimile, ma concorrendo colpa dell'impresa, il Tribunale di Parigi addì 30 gennajo 1857 accordò indennità, cioè il doppio del prezzo che era costato l'affitto del palco (1).

302. Si è veduto che l' impresa ha sempre l' obbligo di fornire gratuitamente un palco al prefetto ed un altro per l'autorità di P. S. (n. 90 e seg.); questo peso è ingiunto dalla legge nell' interesse dell'ordine pubblico, è come una condizione al rilascio della licenza: ma una volta soddisfatto a quest'obbligo, essa non può venire costretta ad altri sagrifici, e molto meno con incomodo o pregiudizio dei terzi.

Per queste ragioni, quando un palco è affittato, non può l'impresa spossessarne il conduttore, nemmeno sotto pretesto che il prefetto del Comune gli abbia ingiunto di mettere il palco a disposizione d'altra persona. La volontà del prefetto non è obbligatoria se non allorquando è diretta al pubblico interesse, fuori di questo caso egli non deve immischiarsi nella distribuzione dei palchi: nè può distruggere di sua privata autorità, le condizioni intervenute fra il direttore e i terzi (2).

303. Il palco in teatro è indubbiamente un immobile (n. 221): deve quindi ritenersi applicabile in argomento il generale disposto dell'articolo 1571 Cod. Civ., secondo il quale le locazioni di immobili non possono stipularsi per un tempo eccedente i 30 anni; e quelle che venissero fatte per un maggior tempo s'intendono ristrette ai 30 anni computabili dal giorno in cui ebbero principio. Qualunque patto contrario è di nessun effetto. Cotale disposizione è consentanea al principio fondamentale della legge italiana di non inceppare soverchiamente la trasmissibilità e libertà dei possessi.

Deve poi notarsi che chi non può fare se non atti di semplice

(1) Bettini, *Giurispr. degli Stati Sardi*, 1860, P. I, col. 1027.

(2) Così fu ritenuto dal Tribunale di Troyes, colla Sentenza 6 maggio 1857 (*Gaz. des Trib.*, 12 mag.). La signora Marcotte prendeva in affitto un palco al teatro di Troyes. Posteriormente a questa locazione, il prefetto aveva fatto sentire al direttore ch'egli desiderava l'accennato palco fosse riservato al generale comandante il dipartimento ed agli ufficiali di Stato maggiore. Il direttore obbedì a simile partecipazione: ma, dietro reclamo della signora Marcotte, il Tribunale ordinò che questa dovesse mantenersi al suo possesso. Lacan e Paulmier, Op. cit. T. II, n. 506.

amministrazione (padre, tutore, amministratore, emancipato ecc.), non può stipulare locazioni che eccedano i nove anni (Art. 1572 Cod. Civ.; Vedi anche n. 79, pag. 71).

304. Se l'impresario omette di dare tutte le rappresentazioni promesse, il conduttore del palco, come il proprietario, può contestare il pagamento della mercede o del canone pattuito. Tale principio si rileva dalla decisione 13 marzo 1835 in causa Tarassoni e Bandini (1).

Che si dirà del caso fortuito o fatto di principe, riguardo al palco locato, per cui sia impedito al conduttore di farne uso? Sarà esso a carico del conduttore?

Il caso fortuito deve ritenersi a carico del locatore, a meno che il conduttore non lo abbia espressamente assunto a proprio rischio. L'obbligo della rifusione fu largamente discusso nell'anno 1848 avanti i Tribunali lombardi. Essendosi sospese, in occasione dei movimenti politici, le rappresentazioni del Carnevale all'I. R. Teatro alla Scala, ed essendo mancate anche quelle della successiva stagione d'autunno, alcuni conduttori di palchi rifiutarono all'impresa Merelli la convenuta pigione e domandarono che in applicazione del § 1105 Cod. austr. fosse diminuita la mercede locatizia del palco in proporzione dell'uso mancato.

Il Tribunale Civile di Milano, con sentenza 29 lug. 1851, tenuta ferma in Appello dalla decisione 5 dicembre stesso anno, accolse la eccezione, ritenendo la massima che il caso fortuito e la forza maggiore colpiscono il padrone ossia il locatore (2). Notava il Tribunale che, se esiste una certa alcatorietà nel contratto, questa si riferisce solamente al più od al meno di guadagno che può ottenersi p. es. dalla sublocazione del palco, ovvero alla buona o cattiva riuscita degli spettacoli, e ad altre simili eventualità le quali, come prevedibili, si ponno presumere accettate dal conduttore: non potendosi dire lo stesso di uno sconvolgimento politico che tolga ogni uso della cosa locata, essendo un tal caso assai raro e quasi imprevedibile. È poi evidente che, in ogni ipotesi, il locatore lucrerebbe indebitamente trattenendosi l'intero prezzo di una cosa che *non potè* essere goduta se non in parte; ed a questo caso appunto si riferiva il disposto del § 1105 Cod. austr., come vi si riferisce l'art. 1578 dell'attuale Codice italiano.

(1) V. *Temi*, di Firenze, T. III, p. 635; — E. Salucci, *Manuale della giurispr. dei teatri*, p. 108, n. 196, 202.

(2) Art. 1581 Cod. Civ.; *Casus fortuitus et vis major spectant dominum, idest locatorem.* *Domat, Leg. delect.* lib. XIX, tit. 2, § 32.

Codesta soluzione è pienamente conforme anche ai principj sanciti dalla legislazione italiana: secondo la quale il locatore deve garantire al compratore il pacifico godimento della cosa locata per tutto il tempo della locazione e mantenerla in istato di servire all'uso per cui venne locata (art. 1575, 1576 Cod. Civ.). Se la cosa locata venga totalmente distrutta per forza maggiore o caso fortuito il contratto è risoluto di diritto (art. 1226). Se poi sia distrutta parzialmente il conduttore ha scelta fra l'azione per risoluzione del contratto ed una diminuzione della mercede (art. 1578 Cod. Civ.).

Si ha poi come distrutta la cosa, nel senso de' precitati articoli, quando, malgrado la materiale esistenza, essa è ridotta a tale stato che il conduttore non può più goderla (n. 223, p. 232), oppure quando per ridurla allo stato pristino richiedasi una spesa così ingente, che nessun prudente padre di famiglia vorrebbe sobbarcarvisi (1).

Quanto alla misura della riduzione è da osservarsi che la legge non sanziona doversi diminuire la pigione in proporzione *del tempo* pel quale mancò l'uso della cosa locata, ma si dovrà aver riguardo al valore del *mancato uso*, del mancato godimento, epperò trattandosi d'un palco da teatro, il valore dell'uso o del godimento di esso, essendo diverso secondo le diverse stagioni, sarà necessario avere il debito riguardo a quelle particolarità, e in relazione ad esse determinava infatti il Tribunale la misura proporzionata della riduzione nella specie suavvertita (2).

In qualche altro caso la riduzione fu rimessa a determinarsi mediante perizia, tanto relativamente al tempo in cui fu goduto, come a quello che, per l'interruzione degli spettacoli, venne a mancare ai conduttori; come rilevasi dalle conformi Sentenze 11 novembre 1852 della Pretura Urbana e 10 marzo 1853 dell'Appello di Milano (3).

Evidentemente la soluzione sarà diversa, come si è già accennato, quando per scrittura risulti l'accollamento di casi consimili al conduttore. È quanto accadde alla stessa impresa del sig. B. Merelli, in quell'epoca medesima, in confronto del D. C... Al patto 3.° della relativa scrittura era detto: « *Accadendo che per infortunio, disposizione di Governo, malattia degli attori e per qualunque siasi causa anche*

(1) Sent. 20 dic, 1867 C. C. Torino, *Annali di giur.*, 1868, P. I, p. 139.
(2) V. *Gazzetta dei Tribunali*, di Milano, 1853, n. 46, p. 181.
(3) *Gazz. del Trib.* succit. p. 182.
Del rimanente la massima della risoluzione delle locazioni, e dell'indennità in caso del fatto di principe, come suol dirsi, cioè del Governo, della provincia o del Comune, è costante nella giurisprudenza come può vedersi nella *Giurispr. forense*, T. VII, p. 449. CATTANEO e BORDA, all'art. 1601 Cod. Civ. n. 3.

impensata restasse chiuso il teatro suddetto, sempre però senza colpa del locatore, nè per fatto proprio del medesimo, non potrà il conduttore pretendere dall'impresa locatrice compenso od abbonamento alcuno. » — La Pretura di Milano volle distinguere il *fatto di principe* dall'infortunio ed anche dalla disposizione di governo, e dichiarò doversi ascrivere unicamente a *fatto di principe* anzichè a semplice infortunio ed a sola disposizione di governo la chiusura del teatro alla Scala, ordinata in seguito ai politici rivolgimenti del 1848: e perciò con Sentenza 3 luglio 1851 assolveva il convenuto. Ma l'Appello lombardo con Sentenza 16 agosto 1851, confermata dalla decisione 29 novembre stesso anno della Suprema Corte di Giustizia e Cassazione, ritenuto che per disposizione del Governo provvisorio il Teatro alla Scala restò chiuso dal 18 marzo 1848 fino a tutta la stagione di primavera, e, in quanto alla stagione d'autunno, per disposizione del subentrato governo militare austriaco, in luogo del teatro alla Scala fu riaperto quello della Canobbiana, nel quale pure al convenuto furono locati due palchi, respingendo la distinzione tra il *fatto di principe* e le *disposizioni di governo*, massime dopo che le parti col citato patto 3.° hanno perfino contemplato *qualsiasi causa anche impensata*, — accolse la domanda dell'Attrice impresa, che esigeva l'intero canone d'affitto pattuito (1).

305. Ma se l'obbligo della riduzione della mercede è conseguenza naturale del principio dominante nei contratti bilaterali, che, cioè, l'uno dei contraenti mantenga all'altro il godimento di ciò che diede in corrispettivo della cosa o del fatto pattuito a proprio vantaggio (articoli 1099, 1124, 1165, 1595 Cod. Civ.), questa massima non deve applicarsi rigorosamente in guisa che qualunque fatto, per cui venga impedito temporaneamente o diminuito il godimento del palco, possa dar luogo a riduzione del prezzo di affitto: tutte le eventualità accidentali, ma pur probabili e prevedibili per le quali può aumentarsi o diminuire il valore di un palco, come la maggiore o minore affluenza del pubblico, la brillante o mediocre o cattiva riuscita degli spettacoli, qualche riposo per malattia od insuccesso degli attori e simili, sono circostanze alle quali è naturale e presumibile che i conduttori abbiano previamente consentito di soggiacere: e quindi non potranno dar luogo a riduzione di mercede, come già si vide ai n. 261, 266 (2).

(1) *Gazzetta dei Tribunali*, di Milano, 1853, n. 141, p. 563. — V. anche Sent. 23 maggio 1868 C. C. Torino, *Annali di giurisp.* succ., p. 163.

(2) V. anche TROPLONG, *Du louage*, n. 229 e seg. Questo chiariss. giureconsulto, per altro, metterebbe anche *la guerra* fra gli avvenimenti prevedibili dal diligente padre di famiglia, epperò

306. Dal principio sovra accennato che la locazione d'un palco è soggetta alle ordinarie regole degli affitti, ne consegue che ove la sala di cui fa parte il palco locato, venga ad essere interamente distrutta per caso fortuito, l'affitto è sciolto *ipso jure* (art. 1578 Cod. Civile).

Ma se l'impresa, dopo un incendio od altro caso fortuito, continuasse le rappresentazione in altro teatro, potrà il conduttore del palco o l'abbonato pretendere di godere degli spettacoli nell'altro teatro?

Nè l'abbonato può pretendere di godere quegli spettacoli, nè il conduttore del palco ha diritto a reclamare un nuovo palco in sostituzione del primo: egli non può chiedere fuorchè il rimborso del prezzo, che aveva anticipatamente versato, e ciò fino alla concorrenza della somma che rappresentasse il valore di quanto gli rimaneva a godere (1).

L'incendio, il caso fortuito che rovinò i destini dell'impresa ha sciolto il primo contratto, senza dar diritto ad alcuna delle parti al danno cagionato (art. 1226 Cod. Civ.); nè vale a farlo rivivere il fatto posteriore della medesima, che intraprende una nuova speculazione, affatto diversa dalla prima (2). L'impresa che agisce nel nuovo teatro ha fatto altre spese, diede nuove disposizioni, si direbbe quasi un'altra persona, e ciò che era risoluto una volta, non può acquistare novella vita ed efficacia riguardo a colui che coll'intraprendere un nuovo affare non intese certamente assumere e richiamare obbligazioni che per lui più non esistevano.

Che se la rovina della sala o del palco provenisse da fatto colposo del proprietario, il conduttore avrebbe diritto eziandio all'indennità (3).

307. Il conduttore d'un palco può disporre del medesimo come gli piace; quando speciali convenzioni non vi si oppongano; quindi sublocarlo, o cederlo anche gratuitamente a chi gli aggrada.

avvisa che una dichiarazione di guerra durante la locazione d'un'officina (*usine*) non potrebbe motivare la rescissione del contratto o la riduzione della mercede sotto il pretesto degli impedimenti ch'essa apporterebbe alla fabbricazione e alla vendita (loc. cit. n. 233): ma è evidente che nel caso da lui avvertito la guerra non fa che diminuire i vantaggi della cosa locata: mentre se in forza di essa viene a mancarne totalmente l'uso, come se essa cagiona la chiusura del teatro, la illazione dev'essere contraria.

(1) Questi principj furono consacrati da una Sentenza del Tribunale della Senna, il 27 febbrajo 1838 (*Gaz. des Trib.*, 28 febb.), sulla domanda spiegata dal signor Very contro il direttore del *Théâtre-Italien*, dopo l'incendio della sala *Favart* e la riorganizzazione dell'impresa nella sala *Ventadour*, LACAN e PAULMIER, T. II, n. 513. Cotale massima è conforme ai principj del comune diritto: per cui non seguiremo la contraria opinione del DALLOZ, loc. cit., n. 158. —

(2) E. VALLE, *Cenni sulle aziende teatrali*, Capit. VI, § I, p. 109; — ASCOLI, *Della Giurisp. teatrale*, Tit. 8, n. 306, p. 171.

(3) CATTANEO e BORDA all'art. 1578 Cod. Civ.

Il contratto che si stipula fra l'acquirente e il direttore avendo tutti i caratteri dell'affitto, deve sortirne gli effetti, e di regola, salva una formale proibizione, il locatario ha diritto di cedere o sublocare il suo palco. E la Corte di Cassazione in Torino ha giudicato che quando la proibizione di sublocare non consti da scrittura avente data certa, non può essere opposta al subaffittuario (1).

308. Non è probabile il caso, ma può accadere, che nasca dubbio sulla durata dell'affitto, perchè non sia stata espressamente o abbastanza chiaramente stipulato dalle parti; in allora, fermo stante il contratto, si dovrà ricorrere all'uso, alle consuetudini locali (2), secondo la diversa natura e durata degli spettacoli, e giusta le norme generali di interpretazione dei contratti (3); il locatore però che pretende la durata minore dell'affitto, avrà l'onere della prova, ciascuno essendo tenuto a provare il proprio titolo (4).

309. In molti teatri è costume di prendere in affitto un *mezzo palco:* il che dà diritto a godere del medesimo per la metà delle rappresentazioni e alternativamente. Ma se nel relativo contratto non siasi specificato chi abbia sottoscritto per le serate dispari e chi per le pari, può nascere questione a chi spetti la prima recita e le dispari successive. In tal caso colui che ha firmato il primo o ha fatto e combinato il contratto, deve godere della prima rappresentazione ed è ragionevole che colui il quale si è presentato il secondo o firmò il secondo, non deve essere ammesso a godere per primo del palco (5).

Il godimento, quindi, continua secondo l'ordine incominciato, avvertendo che, giusta la pratica, in cima al cartellone dello spettacolo è indicato il numero progressivo delle recite, per cui a chi ebbe la prima recita toccheranno tutte le recite dispari della stagione, all'altro tutte le recite pari.

310. Quanto si disse ai nn. 282, 283 intorno alle obbligazioni che impongono ai direttori gli annunzj da essi pubblicati, non si deve intendere naturalmente che delle loro obbligazioni in confronto degli spettatori, quali versarono il rispettivo denaro al camerino sulla fede degli avvisi. Se, in caso di inesecuzione, questi ultimi ponno chiedere il rimborso del prezzo delle loro piazze, si è perchè essi pagarono sotto condizione che l'amministrazione adempia al suo avviso. Questo

(1) Art. 1573 Cod. Civ.; — MERLIN, *sublocat.* n. 1; — ZACHARIÆ, T. II, § 368; — CATTANEO e BORDA, all'art. 1574 Cod. Civ.

(2) V. MERLIN, *Rép. V. Bail*, § 4: — art. 1609 Cod. Civ.

(3) Art. 1131, 1138, 1124 Cod. Civ.

(4) Art. 1312 Cod. Civ. — BERETTA e PUTELLI, *Giorn. di giurisp.*, Venezia, 1848, p. 7.

(5) AGRESTI, *Decis. delle Corti di Napoli*, T. VII, p. 324.

motivo è inapplicabile a coloro che presero in affitto palchi o pagarono un abbonamento per un certo spazio di tempo. Quando lo spettacolo annunciato subisce un cangiamento, essi non ponno asserire di avere sborsato il loro denaro unicamente in conseguenza delle promesse del manifesto. Il manifesto potrà chiamarli in teatro ad uno spettacolo anzichè ad un altro: ma non entra per nulla negli elementi del contratto: non ne è la causa determinante, poichè il contratto preesisteva. Per questo contratto, le parti non stipulano, e l'amministrazione non promette che una cosa, l'ingresso nella sala per assistere a delle rappresentazioni. Quanto alle parti di cui queste rappresentazioni si compongono, ed agli attori che vi agiscono, l'amministrazione è libera di indicarlo e può far cambiamenti in seguito, anche mediante annunzj, senza che gli abbonati e i conduttori di palchi siano in diritto di reclamare. Nè meglio fondata sarebbe la querela dei concessionarj di ingressi, specialmente quelli che hanno ingressi di favore (1).

311. Anche riguardo alle tacite rinnovazioni, valgono le norme del diritto comune. E quindi si ritiene che l'affitto d'un palco può rinnovarsi per tacita riconduzione, allorchè, spirato il termine convenuto, il locatario continua a godere del palco. In questo caso egli è riputato aver voluto conservarlo, come si ritiene parimenti che l'amministrazione abbia inteso lasciarglielo alle condizioni e stipulazioni originariamente convenute; ed egli non potrà essere respinto se non dopo una formale licenza data nel tempo stabilito dallo consuetudini. Solo che per la durata della tacita riconduzione si riterrà quella che risulta dai regolamenti o dagli usi di ciascun teatro (2).

312. In quella guisa che l'amministrazione è libera di non rinnovare gli abbonamenti (V. n. 268) che scadono, essa è libera del pari di non rinnovare le locazioni dei palchi ove lo creda conveniente (3).

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit., n. 510.

(2) V. art. 1592, 1609, 1610 Cod. Civ.

(3) Così fu giudicato dalla I.ª Camera del Tribunale della Senna, il 22 maggio 1844 (*Gaz. des Trib. e le Droit*, 23 mag.) e da un decreto confermativo della IV.ª Camera della Corte del 22 agosto successivo (*Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 23 agosto) nella causa signor Robin, contro il direttore dell'*Opéra:*

« Ritenuto che il direttore d'un teatro ha la facoltà di disporre di tutti i palchi che vi sono
« annessi per il più vantaggioso esercizio del suo diritto, purchè non ecceda le diverse tariffe
« vigenti secondo la durata e il genere della locazione; che quindi non si può forzarlo a rinno-
« vare un affitto che gli sembri contrario a' suoi interessi;

« Ritenuto che, se è espresso nei contratti d'affitto che, non pagandosi anticipatamente, in caso
« di rinnovazione, l'amministrazione potrà disporre del palco, non ne risulta che l'affitto sia
« necessariamente rinnovato, quando si offre di pagare anticipatamente la pigione: poichè la
« clausola indicata non contiene un' obbligazione di locare, ma un semplice avvertimento della
« formalità che conviene adempire per la rinnovazione dell' affitto: altrimenti l' afitto non si
« farebbe per un anno soltanto, come prescrivono i regolamenti quali vietano di sorpassare la

313. Quando l'amministrazione che ha locato un palco viene a cessare dalla sua gestione, e vi subentra una nuova amministrazione, munita d'altra licenza e senza il carico di riconoscere ed adempire le obbligazioni della precedente, il conduttore non ha azione per costringere la seconda a mantenerlo nel godimento del palco locato. L'estinzione della licenza equivale al totale deperimento della cosa locata. Un'amministrazione non può giammai obbligare altri fuorchè sè stessa e gli aventi causa da lei. È già vedemmo (n. 31, 298) che, quando si verifica sostituzione d'un'impresa ad un'altra, questa seconda non si ritiene avere dato o causa dall'impresa anteriore, a meno che non sienvi patti o superiori disposizioni in contrario (1).

« durata della locazione annuale, ma potrebbe prolungarsi all'infinito, mediante successive of-
« ferte di pagare anticipatamente ».

Tale giurisprudenza fu confermata nella causa del marchese De Halley contro il direttore dell'*Opéra*, da un giudicato del Tribunale di Commercio, 3 marzo 1845 (*Gaz. des Trib.* e *le Droit*, 3 e 4 marzo), e da un decreto della 1.ª Camera di Parigi, 28 marzo 1845 (*Gaz. des Trib.* e *le Droit*, 29 marzo). Lacan e Paulmier, Op. cit., T. II, n. 512.

(1) Questi principî furono riconosciuti dal Tribunale della Senna colla sentenza del 13 agosto 1841 (*Gaz. des Trib.* e *le Droit*, 14 agosto 1841), confermata dal decreto della prima Cam. della Corte, il 1.º febb. 1842 (*Gaz. des Trib.* e *le Droit*, 2 feb.), intorno al diritto che i sigg. Mallet pretendevano avere di occupare un palco nella sala *Ventadour*, qualunque fosse il genere di spettacoli che vi si poteva stabilire. I sigg. Mallet dovettero soccombere, in una lite suscitata dal direttore del *Théâtre-Italien*. Il Tribunale spiegava nelle motivazioni che l'obbligo assunto verso di loro non era che meramente personale.

La stessa Camera del Tribunale ebbe già occasione di proferire sentenza in una simile controversia, nell'affare del Duca di Choiseul contro il signor Ducis, direttore dell'*Opéra Comique*. Il Duca di Choiseul chiedeva d'essere mantenuto al godimento di un palco che era stato concesso a suo padre, nel 1781, dall'antica *Comédie-Italienne*. Il Tribunale licenziava questa dimanda col giudizio 13 maggio 1829 (*Gaz. des Trib.*, 23, 30 apr., 7, 14 mag.) attesochè la società primitiva si era disciolta, e che il sig. Ducis, il quale ripeteva il suo privilegio dal ministro dell'interno, non avea assunto, nè era incaricato di assumersi verun impegno in confronto del Duca di Choiseul relativamente al palco in quistione. Tale decisione era confermata da un decreto della Corte di Parigi, 12 gennajo 1830 (*Gaz. des Trib.*, 23 dic. 1839 e 13 gennajo 1830).

La questione fu riprodotta successivamente nell'affare sig. Morize e Lavergne contro i signori Ancelot e Cogniard. A termini d'una transazione di lite, del 24 agosto 1844, fra i signori Morize e Lavergne d'una parte, e il signor Ancelot allora direttore del *Vaudeville* dall'altra, era stato convenuto che i primi, e i loro figli e generi, conserverebbero i rispettivi palchi e diritti d'ingresso finchè durava il privilegio del sig. Ancelot, che doveva sussistere fino all'anno 1851. Ma il 28 luglio 1845, in conseguenza di sconcerti dell'amministrazione, il sig. Ancelot si dimise dalle sue funzioni di direttore, ed il sig. Cogniard ottenne dal ministro il privilegio del *Vaudeville*, senza che nessuna clausola del decreto ministeriale lo vincolasse ad adempiere le obbligazioni del sig. Ancelot verso i sig. Morize e Lavergne. Si domanda se costoro potevano forzare il sig. Cogniard a tale adempimento, e se, in caso di inesecuzione, il sig. Ancelot doveva esserne responsabile. Il Tribunale di Commercio con sentenza 19 nov. 1845 (*Gaz. des Trib.* e *le Droit*, 6 e 22 nov.), dichiarò infondata la domanda dei sig. Morize e Lavergne, tanto contro il signor Cogniard che contro il sig. Ancelot. Rispetto al signor Cogniard, il Tribunale invocava il silenzio del decreto ministeriale e l'assenza di speciali obbligazioni da canto del nuovo direttore. Quanto al sig. Ancelot, dietro una valutazione più o meno contestabile dei fatti, giudicava che fissando al 26 ottobre 1851 la durata del godimento dei palchi e dei diritti d'ingresso, le parti non ebbero di mira che di indicare la durata del privilegio, non di far sopravvivere la concessione alla ritirata del sig. Ancelot, se questi si fosse ritirato anzi tempo. Non è nostro ufficio l'indagare se nel caso concreto, fosse l'intenzione delle parti conforme all'interpretazione portata dal Tribunale:

314. Non deve confondersi la locazione che fa un direttore, colla concessione che il proprietario della sala o di un palco avesse potuto fare ad alcuno riguardo al godimento del palco medesimo. Il direttore non può affittare che per la sola durata della sua licenza: e coloro che vengono dopo di lui non possono rimanere obbligati se non in quanto le predette locazioni sieno state messe a loro carico da espressa convenzione, o per una condizione imposta dalla autorità. Ma quando il proprietario di una sala, innanzi affittarla a qualche impresa, concede ad alcuno il godimento di un palco, il diritto di quello è indipendente dalle vicissitudini cui può andare soggetta la gestione del teatro. Esso è anteriore a ciascuna delle imprese o licenze che ponno succedersi, e sopravvive a ciascuna di quelle. È un diritto che venne accordato al conduttore da chi ne aveva esclusiva facoltà: e gli impresarj sono tenuti a rispettarlo, nè possono concedere ad altri un diritto che essi medesimi non hanno acquistato (1).

Se, per altro, il proprietario avesse ceduto cogli altri palchi come libero anche il palco affittato, il conduttore non potrebbe insistere nella locazione se non quando fosse munito di atto pubblico e di scrittura con *data certa* (2). Questa condizione che la legge richiede per dare a un documento la sua piena efficacia anche in confronto dei terzi, ha la sua ragione in ciò che nulla impedirebbe a coloro che redigono un atto sotto firma privata di apporvi una data a loro talento, diversa dall'epoca nella quale realmente fu eretto: bisognava, quindi, prevenire l'inconveniente di collusioni ed impedire al cedente o venditore di passare ad affitti tardivi dandovi una data a piacimento, anche con testimonj troppo compiacenti o poco curanti la data apposta, e di presentare al cessionario o compratore conduttori finti e supposti, siccome anteriori alla vendita, eziandio per lunghi anni ed a fitto minore del giusto (3).

ma abbandonando tale questione di fatto, egli è certo in diritto, salve le eccezioni contingibili per forza maggiore o per ovazione, che un direttore il quale si ritira prima della scadenza del suo privilegio, rimane passibile degli impegni da lui incontrati verso i conduttori di palchi. Egli non può liberarsene con una intempestiva e prematura rinuncia. LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 514. Lo stesso principio ricorrerà più innanzi trattando delle obbligazioni contratte dagli impresarj o direttori verso gli artisti, Capit. VIII.

(1) *Nemo plus juris ad alium transferre potest, quam ipse habeat.* ULP. L. 54, D. *de reg. jur.*

(2) Secondo l'art. 1327 Cod. Civ. la data delle scritture private non è certa e computabile riguardo ai terzi che dal giorno in cui esse sono state trascritte o depositate nell'uffizio di registro; dal giorno in cui è morto o posto nella fisica impossibilità di scrivere colui o uno di coloro che le hanno sottoscritte, o dal giorno in cui la sostanza delle medesime scritture è comprovata da atti stesi da uffiziali pubblici, come sarebbero i processi verbali di opposizione di sigilli o d'inventario, o quando la data risulti da altre prove equipollenti.

(3) Corte di Cassaz. di Milano, 20 maggio 1865, *Giurisprudenza*, T. II, p. 293. — PACIFICI MAZZONI, *Delle locazioni*, p. 263, n. 202. — TROPLONG, *Du louage*, n. 503.

Ripetesi dunque (n. 225, pag. 235) che, in faccia all'impresa inconsapevole dell'affitto, non può il conduttore pretendere la manutenzione ed osservanza del suo contratto, in quanto che i diritti a lui da quello provenienti non sono, a ben considerare, d'indole propriamente reale sicchè affettino la cosa in mano di qualunque possessore, ma bensì d'indole meramente personale in confronto del locatore (1): e perciò solo nel caso che l'affitto risulti da un atto il quale sia ritenuto certo nella data, la legge, per evidenti motivi di equità e convenienza, gli dà azione a farlo osservare anche in confronto dei terzi; senza di che, al conduttore il quale non ha il *jus in re*, deve essere preferito il compratore, il donatario, il legatario, l'usufruttuario ed ogni altro successore singolare che ha il *jus in re* (V. però n. 317).

315. Da ciò non vuolsi inferire che, in mancanza di atto pubblico o scrittura di data certa, il conduttore abbia a sopportare i danni del prematuro scioglimento dell'affitto. No, certamente. Il contratto è legge per le parti che lo hanno stipulato, e chi non lo adempia è tenuto all'indennizzazione (art. 1123, 1218 Cod. Civ.); pertanto, quando egli fosse spogliato del suo diritto di godimento, altrimenti constatato nei rapporti col locatore, avrebbe sempre azione contro di lui per i danni (art. 1601 Cod. Civ.); giacchè per fatto suo, cioè per l'affitto all'impresa, si è reso impossibile l'adempimento delle sue obbligazioni. L'ammontare, poi, di questi danni viene, in caso di dissenso, determinato dal giudice, udite le parti e spesso un perito, secondo le norme generali in tema di danni (2).

E in questo argomento saranno a considerarsi oltre alla misura della mercede locatizia già pattuita, anche la fila e la situazione del palco, la probabilità di riuscire o no ad avere altro palco, l'importanza del teatro e della stagione, la qualità degli spettacoli, ecc.

316. Affine alla precedente è la questione di sapere se, quando il proprietario che ha accordato l'uso del palco a Tizio lo venda poscia a Sempronio, questi sia obbligato o no a riconoscere il diritto di Tizio pel termine del suo affitto o della sua concessione. E su ciò è testuale la sanzione di legge, la quale stabilisce che: « Se il locatore vende la cosa locata, il compratore è tenuto a stare alla locazione quando questa sia anteriore alla vendita e consti da atto pubblico o da scrittura privata di data certa, semprechè il locatore stesso non siasi riservato il diritto di sciogliere la locazione in caso di vendita (art. 1597

(1) *Colonus non habet jus in re*, diceva CUJACCIO. — PACIFICI MAZZONI, *Delle Locazioni*, p. 260, n. 205. — V. TROPLONG, *Du louage*, n. 474.

(2) CATTANEO e BORDA all'art. 1597 Cod. Civ., n. 5. — PACIFICI, loc. cit., pag. 264, n. 210.

Cod. Civ.). » E questa regola debbe aver luogo tanto nel caso che il conduttore, all'epoca dell'alienazione, sia già entrato nel godimento del palco come se non fosse ancora giunta l'epoca stabilita nel contratto. Ciò è reso indubitato dalle parole della legge attuale, la quale usa l'espressione *stare alla locazione*, laddove il Codice Napoleone (art. 1743) e l'Albertino (art. 1740) dicevano *il compratore non può espellere* l'affittuario od inquilino il quale abbia una scrittura ecc.: lo che aveva fatto nascere qualche disputa fra gli interpreti (1).

317. Ma anche quando il conduttore non abbia un atto pubblico o una scrittura di data certa, o il suo possesso non sia anteriore alla vendita, il compratore non potrà espellerlo, se espressamente o tacitamente abbia rinunciato al diritto della espulsione. La rinunzia tacita si desume dai fatti e dalle circostanze: così la Corte di Cassazione in Torino giudicò che, se il venditore avesse avvertito il compratore degli affitti verbali che aveva conchiuso sulla cosa che gli vendeva accollandoli a lui, questi non poteva disconoscerli e licenziare il conduttore sotto il pretesto che manchi di scrittura formale (2). Nè si deve essere troppo difficili ad ammettere cotesta rinuncia, la quale, facendo durare la locazione per tutto il tempo determinato nel contratto, oltre che dà luogo all'applicazione dei principj generali di diritto, favorisce gli interessi inerenti a tale applicazione tanto riguardo al locatore, che non sarà tenuto all'emenda de'danni, quanto al conduttore che continuerà a godere della cosa locata, mentre al contrario non può essere, almeno gravemente, nociva al compratore che col fitto ritrae gli utili della cosa acquistata.

E quando il compratore abbia assunto l'obbligazione di rispettare le locazioni in corso, non può sottrarvisi, invocando la nullità delle medesime per difetto di forma o per altra causa (3).

Al certo però non basterebbe la sola scienza che il compratore aveva degli affitti per obbligarlo a rispettarli (4).

318. Tuttavia, quantunque il conduttore non abbia un atto pubblico o una scrittura privata di data certa, se il suo possesso è anteriore alla vendita, il compratore è tenuto a lasciarlo continuare per tutto quel tempo per cui si intendono fatte le locazioni senza deter-

(1) DURANTON, T. IX, p. 246; — DUVERGIER, T. III, nn. 281, 541; — TROPLONG, *Du louage*, nn. 493-497.

(2) Decis. della detta Corte in data 16 dic. 1857, riferita nella *Giurisprud. ital.* del BETTINI, T. IX, P. I, p. 867.

(3) Ib. Decis. cit. della Corte di Torino.

(4) PACIFICI MAZZONI, loc. cit., pag. 265, n. 21?.

minazione di tempo (1) E nel caso poi che il compratore voglia licenziare il conduttore dopo il detto tempo, è inoltre tenuto a renderlo avvertito nel termine stabilito dalla consuetudine del luogo per le denunzie di licenza (art. 1598 Cod. Civ.) Se, pertanto, il conduttore può giustificare che trovavasi già al godimento del palco quando seguì la vendita, avrà, anche senza scrittura, diritto a rimanervi sino al termine della stagione, che è il periodo ordinario a cui dura l'affitto del palco; e il compratore dovrà diffidarlo almeno otto giorni prima ch'essa finisca, onde il conduttore non possa accampare la continuazione del suo affitto, o la tacita rilocazione per la stagione immediatamente successiva, secondo gli usi del teatro.

319. E se il locatore nel contratto d'affitto si fosse riservata la facoltà di rescindere la locazione in caso di vendita, sarebbe il compratore autorizzato a valersi di tale facoltà anche nel caso che questa non gli fosse stata espressamente conferita nell'atto di vendita?

Si hanno in proposito contrarie opinioni. Sembra preferibile l'affermativa pel principio che l'acquirente è, di regola, surrogato a tutti i diritti che competevano al suo autore riguardo alla cosa da esso acquistata: perchè i diritti acquistati dal possessore di una cosa per l'utilità ovvero all'occasione di essa, passano di pien diritto, senza stipulazione, a' suoi successori anche particolari (2); e l'art. 1127 Cod. Civ. dichiara che: « Si presume ciascuno abbia contrattato per sè e per i suoi eredi ed *aventi causa.* » D'altronde il conduttore non può querelarsi che venga esercitata dal compratore quell'azione ch'egli aveva prevista e concessa al suo locatore. Questa interpretazione ci sembra anche autorizzata dal tenore degli art. 1599, 1600 Cod. Civ. (3). Nondimeno professano opposta sentenza altri scrittori, osservando che il venditore può aver voluto, nello stipulare la vendita, che il conduttore rimanesse al godimento per tutto il tempo della sua locazione (4).

320. Se poi la sala od il palco fossero oggetto di espropriazione giudiziale, si riterranno efficaci le locazioni fatte dall'espropriato, pur-

(1) Non essendovi circostanza atta a provare che la locazione è stata fatta ad anno, a mese, o a giorno, s'intende fatta secondo l'uso dei luoghi (art. 1608, 1609 Cod. Civ.).

(2) L. 17, § 5, e L. 21, § 5, D. *de pactis.* — CATTANEO e BORDA all'art. 1597, n. 4. — TOULLIER. T. VI, n. 420 e seg.

(3) Art. 1599. Se nel contratto di locazione si è convenuto, che nel caso di vendita il compratore possa licenziare il conduttore, questi non ha diritto ad alcuna indennità nè verso il locatore, nè verso il compratore, salvo che siasi pattuito il contrario.

Art. 1600. Il compratore che vuol far uso della facoltà riservata nel contratto di licenziare il conduttore in caso di vendita, è tenuto a rendere anticipatamente avvertito il conduttore nel tempo fissato dalla consuetudine del luogo per le denunzie di licenza.

(4) V. DURANTON, T. IX, *Du louage*, n. 148. — DELVINCOURT, T. IX, p. 200.

chè abbiano *data certa* (V. nota 2 a pag. 307) anteriore al precetto di pagamento (1)

321. Il conduttore deve usare della cosa locata da buon padre di famiglia (art. 1583 Cod. Civ.), e quindi deve consegnarla nello stato medesimo in cui la ricevette, tanto riguardo alla sostanza come riguardo alla forma. Sono quindi a suo carico le *piccole* riparazioni, così dette *locative*, che si rendessero necessarie durante l'affitto, ed egli è responsabile per quei deterioramenti che si verificassero, ad eccezione di quelli che fossero cagionati dall'uso ordinario, dalla vetustà o da forza maggiore (art. 1604, 1605 Cod. Civ.).

Riguardo a tutte le riparazioni che apparissero necessarie prima della consegna del palco al conduttore, e a quelle che potessero occorrere durante la stagione, ma non cadenti, secondo la consuetudine, fra le ordinarie *locative*, si è già accennato al n. 300 che incombono al locatore.

Lo stato del palco all'epoca della consegna, in mancanza di descrizione, potrà provarsi per testimonj, trattandosi della prova di un *fatto* e non di una *convenzione*, a cui possa ostare la regola generale dell'art. 1341 Cod. Civ. (2).

(1) Così dispone l'art. 687 Cod. Proc. Civile.

Nell'anno 1852 il *Théâtre-Lyrique*, di cui erano proprietarj i signori Mirecourt e C., fu in vendita e aggiudicato al signor Dejean e a mad. de Portes. Si agitò la questione se il signor Gallois fosse in diritto di conservare il godimento del suo palco. Il Tribunale della Senna con giudicato 21 aprile 1853 (*Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 28 aprile), decise la negativa, osservando che il decreto di delibera non avea fatta menzione alcuna dell'esistenza della concessione, e non ne aveva imposto il carico all'aggiudicatario (*); che una concessione di tal natura non poteva affettare l'immobile, mentre la proprietà avea cangiato padrone: che, infine, il locatario del teatro avea un evidente interesse a farsi rilasciare pieno il possesso dei luoghi a lui locati, e libero da pesi di sorta fuor quelli che gli erano imposti dai proprietarj, e non poteva quindi essere tenuto a sopportare i pesi d'un'obbligazione il cui fondamento veniva oggi a mancare al signor Gallois. Lacan e Paulmier, Op. cit., T. II, n. 515.

(2) Art. 1583, 1586 Cod. Civ. — Cattaneo e Borda, agli art. citati. — Troplong, *Du louage*, n. 340. — Duranton, T. IX, p. 234, n. 101.

(*) Avverte il Borsari, che l'affitto preesistente deve bensì essere enunciato nel bando di vendita; ma quando pur non lo fosse ed avesse data certa, il conduttore non cadrebbe dal suo diritto, bensì il deliberatario si rivolgerebbe pei danni ed interessi contro il *creditore procedente* che aveva obbligo di enunciare le condizioni del fondo. *Codice ital. di Proced. Civ., annotato*, all'art. 687, n. 2. Veggansi pure le cose ivi riferite dal sullodato autore circa le locazioni fatte *in frode* ai creditori.

CAPITOLO IV.

Degli Attori.

322. Prima di esporre quale sia la natura giuridica del contratto che interviene fra l'impresa e gli attori, e quali ne sieno le conseguenze, non possiamo astenerci dal toccare qualche cenno sulla condizione sociale degli attori, la quale, presso le varie nazioni e col volger dei tempi ha presentato manifestazioni e apprezzamenti diversi.

Non può negarsi che risalendo ai primordj dell'arte scenica, l'attore era considerato assai poco favorevolmente.

In Roma la professione dell'attore era spregiata tanto che Ulpiano non esita a dichiarare *infame* colui che calca la scena (1); e i comici erano trattati come schiavi allorchè il pubblico non era contento di loro. Quantunque i primi spettacoli scenici introdotti a Roma l'anno 390, in occasione di una peste (2), formassero parte dei giuochi consacrati alla religione, coi quali si invocava dai numi la cessazione dell'epidemia, vennero ben presto le pantomine e le farse ad allettare i sensi e le passioni del popolo e a riflettere una luce poco favorevole sugli istrioni che le riproducevano agli occhi della moltitudine.

Cesare, dittatore, pensò far obliare al popolo le civili discordie, porgendogli que' spettacoli di cui era egli stesso vaghissimo, quindi Laberio e Siro e Mattio, celebri compositori di mimiche azioni, si pre-

(1) *Qui in scenam, prodierit, infamis est. — Scena est, ut Labeo definit, quæ ludorum faciendorum causa, quolibet loco, ubi quis consistat, moveaturque spectaculum sui præbiturus, posita sit in publico, privatove, vel in vico, quo tamen loco passim spectaculi causa admittuntur.* L. 2, § 5, Dig. *De his qui not. inf.*

(2) Tito Livio, Lib. VII, cap. 2.

starono all'invito di lui, non senza lanciare al despota il sarcastico frizzo del poeta e salutari ammonimenti alle turbe (1): ma intanto attori ed attrici faceansi complici della lussuria e delle sregolatezze dei ricchi e dei potenti, chiamati ai tripudj dei banchetti ed alle prolungate orgie notturne: e negli ultimi anni della repubblica, Silla, Antonio, Clodio, Pisone e cento altri prestano, in compagnia delle facili mime, nobili esempj del più sfrenato libertinaggio: talchè la crapula e la licenza del costume privato nelle classi elevate non tardò ad alterare la necessaria decenza dei pubblici divertimenti.

L'arte di Sofocle e di Menandro, riprodotta per poco in Roma da Accio, da Plauto e da Terenzio, venne ben presto a cedere il campo alle ignobili *realità* della dissolutezza e della barbarie. Anche Augusto, narra il Quadrio, volendo ammollire con divertimenti e spettacoli l'animo di coloro che lamentavano la perduta libertà, e per mostrarsi in pari tempo affabile e popolare godendo egli stesso i medesimí passatempi del popolo, accortosi del gusto straordinario che i Romani aveano per la pantomima, credette dover incoraggiare quest'arte con ogni cura (2). A tal uopo servissi egli di Pilade di Cilicia, rinomato nelle rappresentazioni gravi e passionate e di Batillo d'Alessandria, favorito assai sospetto del voluttuoso Mecenate, e pantomima inimitabile nel comico e nel buffo: e quantunque il successo e il fasto di costoro s'aumentasse in guisa che, secondo la testimonianza di Seneca, la casa loro riboccasse di cavalieri ed anche di senatori che andavano ad ossequiarli (3), cionullameno l'alterigia a cui s'erano levati obbligò Augusto ad esigliare da Roma e dall' Italia il suo caro Pilade, ed a far frustare pubblicamente nella corte del suo palazzo Hylas, allievo e rivale di questo.

I poeti si irritavano dell'appassionato fanatismo che gli spettacoli scenici aveano destato nel popolo; Orazio nelle sue epistole, sferza d'ironia l'attore e tratta di funambolo il poeta tragico:

Dixit adhuc aliquid? nil sane: quid placet ergo?
Lana Tarentino violas imitata veneno.
. . . .
Ille per extentam fùnem mihi posse videtur
Ire poeta, meum qui pectus inaniter angit
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut magus; et modo me Thebis, modo ponit Athenis.

(1) V. MACROB. *Saturn.*, Lib. II, cap. 7, p. 350; — MAGNIN, *Les origines du théâtre*, Introd. ch. 3, pag. 353.

(2) *Storia e ragione d'ogni poesia.* T. V, p. 256.

(3) *Natural. Quæst.*, l. VII, c. 32; *Excerpt. controv.* Lib. III, præf. — EMILIANI GIUDICI, *Storia del teatro in Italia*, T. I, cap. 3, n. 3, pag. 109; — MAGNIN, Op. cit., pag. 486.

Verum age, et his qui se lectori credere malunt,
Quam spectatoris fastidia ferre superbi (1).

E altrove irritavasi vedendo i cittadini di Roma desolarsi e vestire a gramaglia quando morì il cantante Tigellio; come Marziale lasciò uno sdegnoso epigramma allorchè abbandonò Roma indispettito perchè i musicisti venissero festeggiati e pagati meglio di lui.

. . . . *poeta*
Exierat; veniet cum cytharedus erit!

Anche Tiberio, preoccupato del chiasso che i pantomimi agitavano in Roma, ove il popolo si divideva per essi in fazioni contrarie e turbava la pubblica tranquillità (o piuttosto la sua), li bandì con un decreto da Roma e dall'Italia; ma il popolo rivoltossi contro questo decreto, reclamando il suo spettacolo favorito, e l'imperatore dovette limitarsi a vietare ai senatori l'accesso alle case d'un pantomimo. Cacciati più volte sotto gli imperatori a pretesto di rispetto ai costumi ch'essi oltraggiavano sovente colla oscenità dei loro gesti e colle loro lascive rappresentazioni, i critici più acuti ci ammoniscono come la vera cagione dello infrenamento degli istrioni fosse tutta politica, cioè che sovente essi erano strumento dell'altrui privata vendetta o della pubblica; e più spesso ancora con un motto, con un cenno, con un gesto concitavano la plebe, il cui gigantesco commuoversi faceva impallidire sul trono il suo tormentatore (2).

E pare che la grandiosità degli spettacoli fosse massima in Roma se dobbiamo credere a quanto ci lasciò scritto Ammiano Marcellino, che, cioè, quei vasti e magnifici teatri avessero sempre al loro servizio tremille danzatrici ed un egual numero di cantanti, con maestri alla direzione dei cori; e che all'epoca di Giulio Cesare, si contavano in Roma dai dieci ai dodicimila fra cantanti d'ambo i sessi e suonatori d'istrumenti: e che sotto Costanzo, cioè dopo che la faccia dell'imperio era cangiata, temendosi la fame, si fecero uscire da Roma tutti i cultori delle arti liberali, come gente inutile, e si ritennero 6000 pantomimi (3).

Contuttociò, in Italia, il teatro antico non si innalzò mai alla sublimità del greco e la vera drammatica, che volse a decadenza fino dai tempi cesarei, dovette cedere il campo alla mimica, la quale fu sempre gradita al popolo, che sulle piazze, nei teatri e nei circhi ne

(1) *Epistolarum*, Lib. II, Epist. 1, verso il fine.

(2) EMILIANI GIUDICI, loc. cit. pag. 112; — GINGUENÉ, *Hist. litter. d'Italie*, P. II, chap. 22. T. VI, p. 143; — NOVERRE, *Les arts imitateurs*, T. I, pag. 41-43; — MAGNIN, Op. cit., pag. 182.

(3) GIUS. ROSSI, GALLIENO, *Saggio d'economia teatrale*, Milano, 1839, p. 8; — EMIL. GIUDICI, *Storia del teatro*, T. I, Cap. 3, pag. 113.

ammirava e plaudiva gli spettacoli benchè e forse perchè degeneri alla dissolutezza e alla più triviale banalità (1). Una triste inclinazione e diremmo anche passione pel realismo, spesso rivoltante, così opposto all'arte poetica del genio greco, trascinava quelle moltitudini fino all'entusiasmo di fronte agli spettacoli della più smodata lascivia colle nudità delle feste *florali* e coi mimi, o dei più atroci e tormentosi assassinj, colle pugne dei gladiatori e delle fiere, e colle sanguinarie catastrofi de' loro drammi: gli spettatori assistevano lieti di entusiastica trepidazione agli spasimi convulsi dei moribondi. L'oscenità era legge costante nelle azioni mimiche (2), e profonda era la depravazione ch'esse generavano nel costume pubblico e privato: tanto che Tiberio, Caligola, Nerone e Traiano esigliarono tutti gli istrioni, e Domiziano vietò loro la scena (3). Di qui il dispregio in cui era caduto l'attore; ma questo dispregio, è bene notarlo, cadeva non tanto sulla rappresentazione in sè stessa, come veramente sulla classe delle persone che ne facevano professione e lucro; perocchè Caligola e Nerone non isdegnavano intrattenere il pubblico col loro canto, e i giovani di Roma rappresentavano pubblicamente le atellane o esodi senza alcuna censura, chè anzi, secondo qualche scrittore, se ne riservarono essi per alcun tempo la riproduzione (4).

In Grecia, all'incontro, questa professione era tenuta in onore; e quantunque Solone, alla prima tragedia di Tespi (*Alceste*), ne rampognasse vivamente l'autore per le molte finzioni che vi erano tratteggiate, pure lo spettacolo drammatico e gli attori vi erano altamente onorati: talchè leggiamo frequenti esempj di attori incaricati di pubbliche funzioni, sia nello Stato, sia in ambasciate a principi stranieri (5). Sofocle, collega di Pericle e di Tucidide, fu attore, pontefice e capitano. In Grecia, quasi contemporaneamente alle rappresentazioni comiche, sorse la tragedia, la quale esprimeva, fin dalle sue origini, qualche cosa di severo e di sacro, talchè gli attori consideravansi piuttosto come sacerdoti che come istrioni. Platone, a dir vero, rimprovera la poesia teatrale di ammollire gli spiriti, commovendoli alle altrui sofferenze in luogo di fortificarli contro le proprie, e chiamava Atene una *teatrocrazia*: ma il soggetto di quegli spettacoli era tolto,

(1) Emiliani Giudici, *Storia della letter. ital.*, Vol 1, Sez. 8, pag. 353 e seg.

(2) Diomede così le descrisse: « *Mimus* (dicevasi *mimus* tanto l'attore come la composizione mimica) *est sermonis cujuslibet motus sine reverentiâ, vel factorum et dictorum turpium cum lasciviâ imitatio.* » Lib. III, pag. 488.

(3) Vedi le autorità in proposito riferite dal Magnin, *Les origines du théâtre*, Cap. III, p. 310, 339 e *passim*.

(4) Tito Livio, Lib. VII, cap. II; — Ch. Magnin, Opera cit., pag. 482.

(5) Plutarco, *Vie de Solon*, pag. 70; — *Viaggio d'Anacarsi*, Capit. 60.

per lo più, alle antichità nazionali, di cui i greci erano idolatri, sicchè essi vedevano nei loro attori non già persone che riproducessero delle favole, sibbene cittadini colti ed istruiti che rappresentavano ai sensi dei loro compatrioti la storia del paese, le antiche sventure e i delitti dei tiranni (1). Questi grandi quadri erano tema incessante d'istruzione, e il popolo non potea negare stima e rispetto a coloro che tale istruzione, dilettandolo, gli impartivano: tanto più che vedeva Eschilo, Sofocle ed Aristofane sostenere una parte nei loro drammi. E tale era l'importanza che il governo d'Atene attribuiva agli spettacoli, come mezzo educativo, che la maggior parte dei cittadini riceveva dal pubblico tesoro due oboli, uno per pagare il biglietto d'entrata al teatro, l'altro per provvedere a' suoi bisogni, finchè duravano le feste (2): nei teatri si vedevano le più onorifiche distinzioni assegnate al merito dei guerrieri, degli atleti, dei filosofi: nei teatri si distribuivano i principali premj e le corone ai cittadini benemeriti della Repubblica (3).

D'altronde è pure a notarsi, con Magnin, che le nazioni elleniche ebbero prima e conservarono più tardi di ogni altro popolo l'abitudine di prender parte attiva ai giuochi ed agli spettacoli teatrali, i quali a tanti altri non procuravano che ricreazioni inerti e passive. Questa inclinazione a dividere costantemente i lavori del culto co' suoi sacerdoti, e le fatiche, se vuolsi, o i piaceri scenici co' suoi attori, è uno dei caratteri, una delle glorie del popolo greco. La musica era nel costume nazionale, massime per gli Ateniesi, che, levate le mense, cantavano le scene intere d'Eschilo e d'Euripide (4). I quattro giuochi olimpici, nemei, istmici e pizii, presentarono assai tardi ed alcuni fino al IV secolo dell'êra nostra, spettacolo di cittadini animati da nobile emulazione, che a gara dispiegano forza, destrezza, ingegno, arte, ricchezze, avvenenza allo sguardo ed all'ammirazione dei loro compatrioti, dei loro rivali. Oltre codesti quattro grandi giuochi, ogni repubblica, ogni città, avea feste particolari, come quelle di Cerere e di Bacco, le Eleusine, le Panatenee e molte altre, alle quali ogni ordine di cittadini aveva parte: così pure le tragedie e le commedie non erano rappresentate esclusivamente da attori di professione;

(1) ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, Œuvres compl. T. III, pag. 119. Edit. Bruxell.; — ROYER, *Hist. univ. du théâtre*, T. I, pag. 44; — BOCCARDO, *Spettacoli e giuochi ant. e mod.*, Ep. I, pag. 12 e seg.

(2) ROSSI-GALLIENO, loc. cit., p. 13.

(3) GALDI, *Vicende e rigenerazione dei teatri*, Milano, Anno VI.

(4) Anche dopo i banchetti la lira passava ai convitati; Cimone ne dava trattenimento a' suoi commensali, e riteneasi meglio educato di Temistocle che non conosceva la musica: questi però nel confessare la sua ignoranza aveva detto *ch'ei non sapeva nè cantare nè trattar la lira, ma che d'una città piccola e povera sapeva farne una grande e ricca.* PLUTARCO, *Vita di Cimone.*

anche il popolo facevasi quasi un dovere nazionale e religioso di concorrervi nei cori, dai quali una legge formale escludeva gli stranieri, le persone diffamate e gli schiavi, sicchè venivano composti e scelti fra i più ricchi abitanti, retti da un capo (*corego*) e favoriti anche da speciali privilegi (1). Quegli che presentava il coro meglio istruito e decorato riceveva una corona. Demostene a 32 anni, fu corego della sua tribù; e il violento discorso contro Midia, suo rivale, è un appello agli Ateniesi onde condannassero a morte colui che lo aveva insultato nelle pubbliche feste (2). Questa istituzione popolare fu propriamente ateniese, senza precedenti e senza imitatori, e creò la grande e vera commedia politica: ma le folli speso che la consuetudine avea rese necessarie all'abbigliamento ed alla istruzione di questi cori, fecero sì che dopo non molto se ne assottigliarono i ranghi (3), e ognuno cercava esonerarsi dall'onorevole peso della *coregìa*. Dappoi la decadenza delle politiche libertà segnò in Grecia la decadenza della grande arte scenica, che dalla imitazione poetica e dalle creazioni ideali scese alle imitazioni prosaiche della vita comune: i premj non si contendevano più fra i grandi poeti, ma fra gli attori medesimi. Nondimeno anche i re favorivano quest'arte, e dopo la tragedia e la commedia antica, fatte pei teatri della democrazia contro il dispostismo dei tiranni e i vizj dei potenti, venne la commedia nuova, che, scevra da ogni preoccupazione politica, allietava senza fiele i precordi del popolo del pari che i postprandi e le feste dei ricchi: il facile ed elegante Menandro era succeduto ad Eschilo ed Euripide: e chi facea le spese del pubblico passatempo non erano più i vizj e le passioni dei potenti, sibbene i vizj e il ridicolo delle classi popolari (4). Contuttociò il teatro greco conserva sempre quel carattere artistico e civilizzatore che è l'impronta speciale del genio di quel popolo: epperò anche gli artisti nulla avevano di spregevole.

(1) Il corago o corego (χορηγοσ) da *coros*, coro, e *agos*, condottiero, era colui che sopraintendeva al coro e provvedeva le cose necessarie alle feste ed ai giuochi pubblici: era una magistratura elettiva e popolare, molto ambita, sebbene onerosissima per l'enorme dispendio che costava lo sfarzoso abbigliamento dei cori e il fasto delle decorazioni. Vuolsi che, in origine, i coristi fossero esenti dal servizio militare e che la loro persona fosse inviolabile durante l'esercizio di tale funzione; un po' più tardi sembra venissero salariati, e cho anche la presenza esclusiva di persone libere nei cori cadesse in disuetudine. MAGNIN, *Les origines du théâtre*, Introd., pag. 98 e seg., 123, 124; — ARISTOTILE, *Problem.* XXXIX, § 15.

(2) STIEVENART, *Œuvres compl. de Demosthène et Eschine*, Paris, 1842, *Plaidoyer contre Midias*; — ZENOFONTE, *De repub. Athen.* Cap. 1, § 13.

(3) *On imagina, pour diminuer les frais que demandait l'instruction des choreutes, de placer, à la derniere rangée, de simples figurants qui remuaient les levres sans chanter.* MAGNIN, loc. cit., p. 137; — MENANDRO, *Fragm.*, p. 61, ed. Meinek.

(4) CH. MAGNIN, Op. cit., Introd., Chap. II, in fine.

Ma presso le altre nazioni si mantenne a lungo e universale un pregiudizio contro gli attori, che imprimeva alla professione in sè stessa uno stigma di irreligione e di licenza, per cui fu ritenuta poco onorevole, e travolgeva nella censura anche uomini per avventura degni di stima e considerazione.

Quando vogliasi esplorare la causa di questo pregiudizio, gli è meno in quanto accade sotto i nostri occhi che la troveremo, anzichè nell'influenza delle avite tradizioni, che devono pur cedere al moto ascendente della civiltà, conciossiachè si trovino alligate ad un ordine di cose che da gran tempo non è più.

In Francia, per esempio, allorquando, nei primi secoli e ad un'epoca di decadenza le rappresentazioni teatrali non erano che ignobili farse eseguite sulle pubbliche piazze da cantambanchi e ciurmatori, dovette il clero scagliare l'anatema contro questi spettacoli in cui religione e morale vedevano insieme profanate: e la condanna che proscrisse quelle scene banali ricadeva naturalmente sulle persone che ne facevano esercizio. Il concilio d'Elvira nel 305, il concilio d'Arles nel 314, quelli di Magonza, di Tours, di Châlons-sul-Saona, tenutisi verso il principio del nono secolo, fulminarono di scomunica i commedianti, vale a dire gli istrioni e i cerretani pubblici che esistevano allora. Questa fu l'origine del discredito sociale in cui era caduta colà la professione del commediante. Gli anatemi del clero, in quei tempi di eccitamento religioso, aveano altra potenza che a nostri giorni: essi aveano la sanzione della legge civile e religiosa e si imponevano alla moltitudine con incessanti mezzi d'azione; una classe stigmatizzata dai decreti della chiesa non poteva dunque essere nella opinione comune una classe normale ed onorata.

In Italia, ove l'arte drammatica vide il suo risorgimento sotto forme diremmo quasi religiose, e con solenni rappresentanze nelle aule stesse dei pontefici, non potevano i suoi porgitori essere colpiti dalle censure clericali. *I misteri della Passione* non irritarono le suscettibilità dei prelati, quantunque fossero troppo sovente argomento di scandalo, per le mischianze di sacro e profano, per la laidezza delle immagini e la scurrilità dello stile. Più tardi, le tragedie dell'Alamanni, del Rucellai, del Trissino, del Martelli, dello Speroni, del Giraldi, dell'Anguillara, del Tasso, del Torelli, le commedie del Macchiavelli, dell'Ariosto, del Cardinal Bibbiena, del Cecchi, del Gelli, i drammi pastorali del Belcari, del Tasso, del Guarini, danno al teatro un copioso repertorio e testimonianze di stima e considerazione agli attori, mentre presso agli altri popoli l'arte è ancora alle sue più in-

formi produzioni; e in Francia, poi, neppure nel secolo seguente, il genio di Racine, di Corneille e di Molière, nè il felice concorso degli artisti in ogni genere, valsero a rivendicare la loro professione dall'onta tradizionale che la seguiva come ombra. Allo stesso Molière l'arcivescovo di Parigi de Harlay negava gli onori della sepoltura cristiana, che a mala pena furono concessi dietro l'autorevole mediazione del re, a condizione, per altro, che la cerimonia seguisse senza strepito e senza pompa (1)!

Non valse a rialzare questa professione neppure il favore che Luigi XIV ed altri regnanti accordavano alla scena: Luigi faceva recitare a Versailles l'*Atalia* di Racine (1702) da' suoi gentiluomini e principi del sangue: alla Corte si mantennero anche in appresso *les spectacles des petits appartements;* ma quando l'attore Dubois, in una causa promossagli dal suo medico che reclamava gli onorarj di cure a lui prestate, chiese di essere ammesso a giurare che lo aveva già pagato, il suo avversario presentò una memoria a stampa, nella quale pretendeva dimostrare che Dubois *non poteva essere ammesso al giuramento in forza della sua professione* Eppure Luigi XIV avea già da tempo (1672) pubblicato un decreto, il quale dichiarava la professione di commediante compatibile colla qualità di gentiluomo (2). Il pregiudizio sorvisse in Francia ed altrove

In Isvezia, poco prima che regnasse Gustavo Vasa, la legge proibiva la musica e chiamava i musici gente infame e pericolosa allo Stato; e non solo si bandivano quei malcapitati figli d'Apollo, ma eziandio si permetteva quasi alla popolazione di ucciderli ovunque si trovassero. Un tale assassinio era tenuto a mo' di scherzo, chè l'assassino era solo condannato a dare agli eredi dell' ucciso un pajo di scarpe nuove, un pajo di guanti e un vitello di 3 anni. Gustavo Vasa, eletto re nel 1523, abolì leggi ed usi sì bizzarri e feroci, e chiamò alla sua Corte i musici stranieri. La musica oggidì è considerata in Isvezia qual parte principale dell'educazione, in ispecie pel sesso gentile, e i professori di musica sono degnamente stimati e festeggiati dalle classi della buona società (3).

Lo stesso fenomeno vediamo sorgere fra il costume della seria Albione. Shakespeare, sommo poeta, e attore drammatico, paragona

(1) Rossi-Galliено, *Saggio d'Econ. teatrale*, p. 135; — Tiraboschi, *Storia della letterat. ital* Lib. III, cap. 3, n. 25, — De Conti, *Paragone della Poesia tragica d' Italia con quella di Francia;* — Quadrio, *Storia e ragione d'ogni poesia.*

(2) A. Du Casse, *Hist. anecdot. de l'ancien théâtre en France*, T. II, pag. 90 e 132.

(3) Nella tragedia di Racine le parti d'Abner, d'Atalia, di Joas, di Zaccaria erano sostenute dal duca d'Orléans, da mad. Chailley, dal conte d'Esparre, e Champerron. Du Casse, Op. cit., T. I, pag. 209, 321.

in una sua poesia la professione del commediante a quella del tintore, la quale lascia sempre una macchia indelebile; il solo suo amico nell'aristocrazia fu il giovine lord Southampton, ch'egli celebrò ne' suoi carmi come un Dio (1). Nondimeno l'irragionevolezza di tale pregiudizio non tardò qui a farsi riconoscere: e mentre i Municipj avversavano ancora l'arte scenica, essa incontrava favore presso il governo (2), che apriva a Shakespeare, a madamigella Olfields, distintissima attrice, a Garrik, il Roscio inglese, a Sheridan illustre autore ed attore, le sepolture dei re (3).

In Francia, gli stessi legislatori, seguendo il voto degli scrittori più autorevoli, sforzavansi ricondurre questo pregiudizio sotto l'unico punto di vista che la ragione poteva accettare (4). Verso la fine del secolo scorso, codesti sforzi maturarono i loro frutti, e non tardarono le cose a mutar faccia; i principj di sociale uguaglianza proclamati dalle leggi, e le conquiste della moderna filosofia, naturalizzarono presso i paesi civili d'Europa idee novelle che doveano disperdere gradatamente l'ultima traccia di un pregiudizio, con esse incompatibile (5). E quantunque Bossuet, il principe de Conti, e specialmente Rousseau, nella celebre sua lettera contro lo stabilimento dei teatri in Ginevra, avversassero

(1) Alph. Royer, *Hist. univ. du Théâtre*, T. II, p. 300.

(2) Royer, loc. cit. T. II, p. 8.

(3) La tomba della Olfields è nella chiesa di Westminster, presso quella di Newton. Garrick fu sepolto con pompa regale. I fiocchi del drappo mortuario erano tenuti dal duca di Devonshire, da lord Cambden, lord Spencer, lord Palmerston e Righby. Così pure i funebri onori di Sheridan erano preceduti dalle Altezze reali i duchi di York e di Sussex, dal duca d'Argyle, dal vescovo di Londra, a cui faceano seguito il marchese d'Anglesea, i lord Cavendih e Spencer e la più eletta aristocrazia della Corte. Ambedue, attori e poeti, riposano parimenti a Wesminster presso la tomba di Shakespeare. Royer, Op. cit., pag. 433 e seg.

(4) Coi sovrani rescritti del 16 aprile 1641, il re faceva divieto « ad ogni commediante di rappresentare azioni inoneste, di impiegare parole oscene e a doppio significato, a pena di essere dichiarato infame..... E in caso che i detti comici, aggiungeva, non contravvengano, ed anzi regolino in guisa le scene teatrali che riescano esenti d'impunità, vuole ed ordina che i loro esercizj non possano fondare imputazioni di biasimo, nè pregiudicare alla loro riputazione nel pubblico commercio. » Malgrado questa dichiarazione, il pregiudizio continuò nella consuetudine, sostenuto com'era dalle avversioni ereditarie della Chiesa e dalle idee di casta che dominavano allora la società. Lacan e Paulmier, *Legislat. et jurispr. des théâtres*, T. I, n. 196.

(5) Non possiamo però sottacere, a titolo almeno di cronaca, una questione che agitossi nel 1826 innanzi al Tribunale di Marsiglia. Si pretendeva che, essendosi un prete appigionato in una casa, fosse sconveniente che un attore venisse ad abitare nella casa stessa, e che ciò potesse fondare pel sacerdote una causa di rescissione della locazione. Il Tribunale avrebbe giudicato esservi incompatibilità fra le due professioni e sconvenienza nella contiguità delle abitazioni, e rescisse, per tali motivi, l'affitto del sacerdote. — Ma ben a ragione osservano i signori Lacan e Paulmier che, se questa decisione è riportata esattamente, costituirebbe, a non dubitarne, una flagrante violazione del principio che tutti i francesi sono eguali avanti la legge. Si ammette che possa rescindersi una locazione al sopraggiungere di un conduttore la cui professione addivenga oggetto di subugli o di scandali; ma una rescissione perchè il nuovo venuto esercita un'arte che non gli impedisce minimamente di essere un onesto e pacifico conduttore, gli è ciò che ferisce le più viete nozioni di ragione e di diritto.

con ogni specie d'argomenti l'istituzione e il progresso dell'arte scenica, essa incontrava strenui propugnatori in altri filosofi e presso i governi.

Gli attori, indubbiamente, sono esposti, nella loro condizione, a pericoli d'ogni maniera. Facile vi è la china del vizio; la morale si scontra in mille agguati; ma ogni professione non ne manca. Non iscuseremo i disordini che ponno esserne conseguenza; là, come altrove e sempre, sono essi biasimevoli; ma a ciascuno il merito delle opere sue. Dopo Molière, le cui virtù domestiche non furono avanzate che dal suo stesso genio, quanti comici non abbiamo ammirato degni di stare esempio ai loro ardenti detrattori? Può una professione avvilire colui che splende per la nobiltà del suo carattere?

Eppure, come si vide, la strana idea durò attraverso i secoli, più che altrove in Francia, ove si ritenevano scomunicati i commedianti. Buon per essi che finalmente se ne occuparono i padri della Chiesa, e il concilio tenutosi a Rheims nel 1850 decretò che gli attori e le attrici non sarebbero ormai più respinti dalla tavola santa! (1).

323. Ma in Italia, ove ebbe culla sino nel secolo XIV, colla penna erudita del Mussato, il risorgimento dell'arte drammatica (2), vediamo prima che altrove principi, cardinali e pontefici favorire spettacoli carnevaleschi, aprire teatri presso le loro corti e darvi le più svariate rappresentazioni. Nella seconda metà del secolo XV Lorenzo de Medici, filosofo e poeta, offre in alcune produzioni il primo modello della satira italiana; egli compose eziandio diverse canzoni, che venivano eseguite dal popolo nel delirio delle feste e delle mascherate di carnevale. Era questo un genere di spettacolo che i Fiorentini amavano appassionatamente, e Lorenzo assecondava il loro gusto, immaginando perfino egli stesso i costumi e travestimenti per questa specie di feste. Il cardinale Bibbiena, cultore della poesia e della lingua toscana, scrisse commedie infiorate di molte arguzie e lepidezze: eccitava i

(1) Agnel, *Code-Manuel des artistes*, pag. 22, n. 42.

(2) È questo un fatto di cui ci rende unanime testimonianza anche la letteratura straniera: *Dans l'art dramatique en général, ce grand siècle* (il decimosesto) *laissait quelques progrès à faire aux âges suivants: mais si nous jetons un dernier coup d'œil sur le tableau que nous offre l'Italie considerée sous ce rapport, nous y verrons que, sans parler du mélodrame et de l'heureux emploi que l'on y fit de tous les arts, elle eut alors des tragedies, les unes fondées sur l'histoire, les autres d'invention, remplies de situations touchantes et terribles; qu'elle eut des comédies de caractère et d'intrigue, ou les vices et les ridicules furent vivement représentés; qu'elle eut enfin des pastorales pleines de delicatesse, d'imagination et de grace. Elle créa, elle posséda toutes ces richesses: elle en connut même la surabondance et l'excès avant,* « longtems avant qu'il y eût, sur aucun théâtre en Europe, une seule pièce ou l'on vît briller quelque etincelle de génie, de raison ou de sentiment. » Ginguéné, *Hist. litter. d'Italie*, Tom. VI, P. II, Cap. XXVI, in fine, p. 444. — Alph. Royer, *Hist. univ. du théâtre*, T. II, p. 5. — Ch. Magnin, *Les origines du théâtre*, T. I, Introd. p. 40.

Romani a farsi attori ed ordinava scene in palazzo, facendo all'uopo espressamente allestire amplissime sale; e la sua *Calandra*, saggio squisitissimo di licenza, viene accolta e festeggiata con ammirazione da prelati e pontefici: rappresentata da alcuni gentiluomini romani, vi assiste e se ne compiace Leone X. Così vediamo che, sullo scorcio del secolo XV ed al principio del XVI, mentre l'arte aveva appena qualche principio d'azione presso gli altri popoli, sorgono altri egregi scrittori di tragedie e commedie, come il Macchiavelli, l'Ariosto, il Del Carretto, il Trissino, il Rucellai, l'Aretino, il Martelli, lo Speroni, il Dolce, il Tasso, il Torelli, il Firenzuola, il Grazzini, il Ricci, il Gelli, e molti altri; la nobiltà recitava commedie e drammi al teatro del Vaticano, alle corti di Firenze, del duca di Ferrara, d'Urbino, e d'altri principi (1), e fra gli stessi artisti non mancarono scrittori di produzioni teatrali non ispregievoli (2); in occasione poi di grandi feste popolari o nozze di principi o duchi era spettacolo principale qualche azione scenica, nella quale musica e poesia apprestavano le loro bellezze, in guisa, se crediamo agli scrittori di que' tempi (3), da farcene vivamente desiderare la riproduzione.

Per tal modo, insieme col risorgimento dell'arte drammatica e in conseguenza di esso venne poco a poco svanendo il fatale pregiudizio, e gli attori furono come sono oggi apprezzati e stimati in ragione dei loro meriti, e fatti segno alle più lusinghiere onoranze e distinzioni sì dai privati come dai governi (4). E ciò è ben giusto. L'artista che

(1) V. Paolo Giovio, *Vita Leonis X*, L. IV. — Tiraboschi, *Storia della letter. ital.* Lib. III, Cap. III, n. 52 e 53 e seg. — Muratori, *Antich. est.*, T. II, p. 868. — Mazzuchelli, *Scritt. ital.*, T. II, P. II, pag. 870 e seg. — Ascoli, *Giurisprudenza teatrale*, n. 9 e 10. — A. Royer, *Hist. univ. du théâtre*, T. II, p. 11 e 5. — Ginguéné, Op. cit., T, III, Cap. XXII. — Quadrio, *Storia e rag. d'ogni poesia*, T. V, p. 64 e seg.

(2) Fra questi è a ricordarsi Giambattista Andreini, comico di professione, il quale ebbe gran nome anche in Francia ai tempi di Luigi XIII, autore di varie rappresentazioni e fra l'altre dell'*Adamo*, che vuolsi abbia dato occasione (o forse meglio ispirazioni e soggetti) a Milton per comporre il suo *Paradiso perduto*, come le grandiose idee di Satana ch'entra nel Paradiso terrestre e si strugge d'invidia al vedere la felicità dell'uomo, del congresso dei demonj, della battaglia degli angioli contro Lucifero, e più altre somiglianti immagini. Tiraboschi, Op. cit. L. III, Cap. 3, n. 26. — Mazzucchelli, *Scritt. ital.*, T. I, P. II, p. 708.

(3) G. Vasari, *Descrizione dell'apparato per le nozze di Francesco de Medici*; Cap. *Sala e commedia*.

(4) Nel 1835, dopo una rappresentazione della *Sonnambula* cantata dalla Malibran a Aix-la-Chapelle, furono dati ordini perchè, all'uscita dal teatro della celebre cantante, la milizia di guardia prendesse le armi, e le rendesse i medesimi onori che soleansi rendere alla famiglia reale (*Galignani's Messanger*, 16 sett. 1836); e il governo belga reclamò da Londra le spoglie dell'immortale artista (*Gazz. di Milano*, 7 ott. 1836).

Narrasi che Nicolò di Russia stesse sempre in piedi avanti a *Rubini*, il quale, invitato, sedeva; ed alle meraviglie di questo perchè l'imperatore rimanesse in tale atteggiamento, lo czar rispondeva che gli imperatori muojono ed hanno successori, mentre ciò non potrà dirsi di Rubini.

Carlo Mathews, uno dei più rinomati e popolari artisti drammatici d'Inghilterra, nel gennajo 1870, prima di partire per un viaggio, è invitato ad un banchetto di 300 persone, raccoltesi in

riproduce in azione i pensieri e gli affetti del poeta, è spesso poeta egli medesimo e crea. Egli spande sulla scena le passioni e gli affetti, la luce e l'ombre che si affollano nel suo spirito, e domina colla potenza dell'arte gli animi del pubblico, ne suscita il sentimento e l'entusiasmo: questi sentimenti, questi affetti ch'egli accende nello spirito e nella mente de' suoi ascoltatori lo rendono ammirato ed attraente: e per una forza simpatica, come disse Thiers, ognuno ama ed ammira chi vede amato ed ammirato da tutti (1).

324. Se occorresse ricordarlo, lo Statuto 4 marzo 1848 del Regno d'Italia all'art. 24 dichiara che: *tutti i regnicoli, qualunque sia il loro titolo o grado, sono eguali dinanzi alla legge. Tutti godono egualmente i diritti civili e politici e sono ammessibili alle cariche civili e militari, salve le eccezioni determinate dalle leggi.* Come privati, adunque, e come cittadini, godono gli attori di tutti i diritti politici e civili, e sono soggetti agli obblighi ed ai pesi che risultano dalla legge comune.

325. Anche gli stranieri, benchè non possano esercitare i diritti politici, che sono necessariamente riservati ai cittadini (2), vengono dal Codice italiano ammessi al godimento dei diritti civili, come i regnicoli (art. 3 Cod. Civ. ital.).

L'onore e la considerazione degli attori stanno sotto l'usbergo della legge; le ingiurie e le diffamazioni da cui venissero colpiti sono passibili delle pene medesime che si infliggono a qualunque ingiuria diretta ad altri cittadini, giusta gli art. 570 e seg. del Cod. Pen. Ma conviene avvertire che la riputazione del merito, dell'ingegno, o del talento artistico, può essere attaccata con libertà; pel fatto stesso di prodursi innanzi al pubblico, gli attori si rimettono e sono sottoposti alla critica. Tutto ciò che ferisce la riputazione del merito e del talento, dicea Portalis, è un ostacolo alla gloria e offende l'orgoglio o la

suo onore, e scelte fra *tutte le alte classi della società*, fra cui notavasi lord Haughton, che ne accettò ben anco la presidenza. *Révue britann.*, janv. 1870, *Corresp. de Londres*, p. 270. Nel febbrajo 1870 altro banchetto viene offerto dalla aristocrazia di Pietroburgo al celebre tenore Alberto Mario; fra i convitati numeravansi undici principesse e qualche centinajo di persone tra le più cospicue famiglie e l'alta borghesia russa.

(1) THIERS, *Memoires de mistriss Bellamy.*

(2) È noto che i diritti *civili* sono quelli d'indole meramente privata, che riguardano le persone, la famiglia e i beni privati, come i diritti matrimoniali, di famiglia, quello di adottare e di essere adottato, di avere gli alimenti, di succedere, di dare o ricevere per testamento, di vendere, donare e fare qualunque altro contratto. I diritti *politici*, invece, sono le facoltà di partecipare direttamente o indirettamente all'esercizio della pubblica autorità nei tre poteri fondamentali dello Stato, che sono il legislativo, il giudiziario e l'esecutivo, cioè il potere di far leggi, di applicarle e di farle eseguire; e i principali fra questi diritti politici sono quelli di essere elettore, od eleggibile ai consigli comunali, alla camera dei deputati o al Senato, di essere prefetto, sindaco, giurato e simili, e in generale di occupare pubbliche cariche e funzioni. È naturale che questi ultimi non possano estendersi agli stranieri.

vanità; ma la gloria è un dono di cui l'opinione pubblica soltanto onora i suoi prediletti, e che le leggi non possono dare, nè meno assicurare.

Ciascuno ha diritto di discutere il talento, d'un artista, di pubblicarne l'insufficienza, di rilevare gli errori che può aver commesso nel disimpegno delle sue parti: ma questa critica dev'essere decorosa, discernere esattamente l'uomo privato dall'attore, ed astenersi da ogni espressione od imputazione che possa recare offesa al carattere ed alla considerazione della persona (1).

Questo diritto di critica che appartiene alla stampa non giustifica gli attacchi ripetuti e sistematici che palesano manifestamente una ostile animosità, una maligna intenzione di nuocere; e se l'attore ne soffre pregiudizio, può rivolgersi ai Tribunali. Non può, tuttavolta, spiegare la sua azione avanti i Tribunali correzionali se non in quanto gli attacchi di cui si querela feriscano la sua considerazione e il suo onore; poichè solamente in questo caso hanno il carattere legale di delitto per diffamazione od ingiuria pubblica commessa mediante stampati. In questi casi giova ritenere che l'art. 72 del Cod. Pen. e l'art. 1 Cod. Proc. Pen. recano che la condanna alle pene determinate dalla legge ha sempre luogo senza pregiudizio delle restituzioni e del risarcimento dei danni che ponno essere dovuti alle parti danneggiate; per la qual cosa ogni ingiusta censura, che rechi pregiudizio alla sua posizione ed a' suoi interessi d'artista, costituisce un fatto dannoso, di cui può chiedersi riparazione, procedendo da colpa, ma avanti il giudizio civile e fatta applicazione degli art. 1151, 1156, 1306 Cod. Civ.; sempre però quando il danno sia conseguenza naturale o legale dell'imputazione (2).

In generale, poi, è noto che, giusta l'art. 43 della legge sulla stampa, ciascuno che trovisi nominato o indicato in un giornale, ha diritto di far inserire nel medesimo le sue risposte o quelle dichiarazioni che credesse necessarie a tutela del proprio onore o del proprio interesse, ben inteso purchè non attacchi alla sua volta l'onore o la riputazione del giornalista (3).

(1) Moltissimi giudicati confermarono questa massima, come può vedersi, *Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 15 dic. 1842; — *le Droit*, 31 dic. 1846; — *Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 17 lug. 1847. — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. 1, n. 199. — CHASSAN, *Délits et contrav. de la par., de l'écrit. et de la presse*, Chap. 7, § 2, pag. 341. — SALUCCI, Op. cit, Cap. V, n. 39 e seg.

(2) MERLIN, V. *Riparazione d'onore, riparazione d'ingiurie*; — CHASSAN, Op. e loc. cit., pag. 342.

(3) « I gerenti saranno tenuti d'inserire, non più tardi della seconda pubblicazione successiva al giorno in cui le avranno ricevute, le risposte o le dichiarazioni delle persone nominate e indicate nelle loro pubblicazioni. L'inserzione della risposta deve essere intiera e gratuita.

« Nel caso per altro la risposta eccedesse il doppio dell'articolo, al quale è diretta, l'eccedente dovrà essere pagato al prezzo stabilito per gli annunzj in quel giornale o pubblicazione.

326. La libertà individuale degli attori fu abbandonata lungb'anni ai capricci dell'arbitrio. La signora Mara cantava a Berlino a fianco del celebre Hubert, detto *Porporino* perchè uno tra i migliori allievi del Porpora. Una sera di gala cb'essa rifiutava di recitare, pretestando ch'era malata e non poteva abbandonare il letto, Federico il grande impazientito manda quattro granatieri cbe la portano al teatro col suo letto! In un baleno fu abbigliata e cantò in guisa da rapire l'ospite del re, lo czarewitch, che divenne poscia Paolo I, imperatore delle Russie (1).

Non fa mestieri rimontare a vecchi tempi per riscontrare le vestigia del dispotismo teatrale. I diversi regolamenti permettevano, non è guari, di condannare all'ammenda od agli arresti, secondo i casi, chiunque avesse fatto mancare il servizio sia ricusando, senza cause riconosciute valide, di sostenere una parte del suo genere, sia non trovandosi presente al momento indicato pel suo servizio, finalmente, per ogni colpa di insubordinazione a' suoi superiori. Cotali disposizioni non poteano più reggere a fronte dell'art. 26 dello Statuto in forza del quale « *la libertà individuale è guarentita; e niuno può essere arrestato o tradotto in giudizio, se non nei casi previsti dalla legge e nelle forme ch'essa prescrive* (V. n. 170). »

Un attore, come ogni altro cittadino, non è soggetto ad altre pene fuor quelle decretate dalla legge, secondochè si rese colpevole di contravvenzione, di delitto o di crimine. Queste pene non ponno essere pronunciate che dai Tribunali, dietro le investigazioni degli ufficiali di polizia giudiziaria, e nelle forme stabilite dal Codice di Procedura Penale (2). Del rimanente egli è libero dispositore della sua volontà, della sua persona (nn. 131, 170): e credo che oggimai si sarà convertito anche l'egregio Salucci, il quale opinava cbe *l'autorità del luogo ov'è situato il teatro può reclamare dall'autorità del paese, nel quale l'artista si trova, la di lui* ESTRADIZIONE *in pena della inosservanza alla fede contrattuale*. Oltrechè questa espressione è poco esatta, non potendo l'*estradizione* essere una pena, crediamo sia questo passo sfuggito quasi inavvertitamente al Salucci, il quale in più luogbi si professa per l'inapplicabilità dell'arresto all'attore, come accennasi in nota a pag. 338.

• Trattandosi di giornali, che non ricevono annunzj, sarà corrisposto per l'eccedente un prezzo uguale a quello che pagasi per gli annunzj nelle gazzette destinate alle inserzioni giudiziali.

• Il rifiuto o la tardanza ad accettare o pubblicare le dette risposte verrà punita con una multa non minore di lire 100 e non maggiore di lire 1000 • (Art. 43 della Legge sulla stampa).

(1) ALPH. ROYER, Op. cit., T. 4, Chap. 39, pag. 199. — Per diverbj insorti fra il direttore e i professori d'orchestra del teatro di Bordeaux, questi furono tutti tradotti in carcere e mantenutivi una intera giornata. VULPIAN e GAUTHIER, *Code des théâtres*, pag, 200.

(2) VIVIEN e BLANC, *Legisl. des théâtres*, n. 290. — VULPIAN e GAUTHIER, *Code des théâtres*, p. 191, 200. — AGNEL, *Code-manuel des artistes*, p. 20, n. 38. — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. 1, n. 202, 203.

Ma se l'artista non è più soggetto a coazione personale per l'adempimento de'suoi obblighi teatrali, egli può per altro, al pari d'ogni altro cittadino, essere punito coll'immediato arresto, come pena di polizia, allorchè contravvenisse ai regolamenti decretati dai prefetti od ai manifesti dell'autorità locale di pubblica sicurezza, se in essi sia comminata questa pena, giusta la facoltà attribnita dalla legge alle dette autorità (1).

327. La professione dell'attore importa non pochi doveri, quali meglio e prima che dai regolàmenti, egli apprende dal sentimento del proprio decoro, dalla coscienza e religione dell'arte. Egli sa che nel riprodurre i lavori del genio drammatico o musicale, si fa interprete di un'azione, di fatti e di passioni, che hanno per iscopo di istruire e dilettare il pubblico, dal quale poi attende il giudizio sui suoi meriti artistici. Mentre, pertanto, egli deve porre ogni studio onde la esecuzione corrisponda all'intento dell'autore, alle situazioni, alle tradizioni storiche del personaggio che rappresenta, deve altresì rispettare le manifestazioni del pubblico, sia d'applauso che di riprovazione: dappoichè egli stesso si è volontariamente scelto quel giudice.

Ogni apparenza di reazione contro le sue disapprovazioni sarebbe fuori di ragione e convenienza; peggio, poi, se avesse a trascendere ad atti o fatti scortesi.

Raccontano che Pilade, il celebre pantomima dell'antico teatro romano, rappresentando un giorno Ercole furibondo, usò un'azione così forsennata nella sua scena che grosse risate proruppero fra la moltitudine: egli allora irritato, lanciò le sue freccie sugli spettatori, alcnni de'quali rimasero feriti; malcontento e indignazione del pubblico. Pilade esaltato si avanza verso il *proscenium* e volgendosi all'uditorio: « *Pazzi che siete*, esclama, *non vedete che rappresento un pazzo?* » Ciò non potea giovare a soddisfazione del popolo; ed Augusto, che, quantunque amantissimo dei mimi, guardava anche costoro come strumento di potere e di governo, non approvò nè l'insulto di Pilade, nè la sua arringa, e lo fece bandire da Roma (2). E però vero

(1) Art. 33 della *Legge sulla sicurezza pubblica*, pag. 3.

(2) Noverre, *Les arts imitateurs*, T. I, pag. 41. — L'esempio dell'istrione romano trovò un imitatore nei tempi moderni. Il tenore Luigi Monnac, conosciuto sotto il cognome artistico di *Fortini*, che nel carnevale 1851 cantava alla Pergola nel *Poliuto*, indignato della disapprovazione giustissima che la colta e gentile società di quel teatro gli dimostrava con dei *psci*, si tolse dal fianco la daga e la scagliò in platea, dove percosse due o tre spettatori, che rimasero passivi di lieve ferita. La giustizia criminale prese cognizione di questo fatto, e condannò il Fortini a 2 mesi di carcere, alla indennità e spese del giudizio, e come delinquente forestiero lo condannò a 10 anni di esilio dal Granducato, e, disobbedendo, a 3 anni e mesi 4 di forza. E. Salucci, *Giurisp. dei teatri*, p. 16, n. 17.

altresì che più tardi, dietro suggerimento di Mecenate, lo richiamava onde distrarre il popolo inquieto e tumultuante per nuove leggi promulgate, e ottenne infatti che al suo arrivo si dimenticassero le agitazioni e le congiure, e che tutti ritornassero a celebrare la giustizia, la grandezza e le virtù di Augusto!

Ma se rispettoso e urbano dev'essere il contegno dell'artista rimpetto al pubblico è veramente doveroso per quest'ultimo lo astenersi da schiamazzi od apostrofi ingiuriose verso gli attori.

E tanto meno dovrebbe il pubblico permettersi atti scortesi verso i medesimi, allorquando i difetti non siano che fisici, come accade qualche volta. Si narrano molti aneddoti di *virtuosi* che non sortirono dalla natura le forme degli Antinoo o delle Veneri medicee, ai quali non fu la platea indulgente nè cortese. Fra gli altri è notissimo questo di Tacchinardi. Presentatosi egli al pubblico di Venezia per la prima volta, fu accolto con universali risate, schiamazzi e fischi, essendosi rimarcata l'infelice struttura del suo corpo. Ma egli seppe serbarsi in calma, e in breve ottenne silenzio; indi rivolto a quel pubblico, disse: « *Sono qui venuto non per farmi vedere, ma per farmi sentire.* » Vivissimi applausi, indi un pronto e generale silenzio fecero risposta a quelle parole: e il suono incantevole della sua voce giunse poscia a sollevare la più strepitosa acclamazione; fu un vero trionfo (1).

È pure indecoroso lo scagliarsi contro i *supplementi*, quasichè sia loro colpa se, non essendo riusciti all'apice della perfezione, riempiono come meglio sanno il vuoto che deriva da indisposizione o mancanza d'una prima parte. I fischi d'un teatro accreditato possono danneggiare notabilmente un attore che, non avendo sufficienti doni per sostenere prime parti alla Scala, può essere apprezzato in più piccolo teatro. Cantava a Milano Marchesi. All'apparire del suo supplemento s'alzarono fischi e clamori. Questi invocò silenzio, e in modo urbano fece riflettere al pubblico che « *Marchesi cantava per mille sovrane, ed egli per cinquanta.* » L'osservazione che appagò il pubblico d'allora, potrebbe appagare anche quello d'oggidì (2).

Nè sarà necessario richiamare quanto fossero sconvenevoli certe umilianti riparazioni che qualche pubblico osò richiedere in altri tempi:

(1) Talvolta sono spiritose interruzioni, che nulla giovano al buon andamento dello spettacolo. Beaubourg, uno de'migliori tragici del teatro francese nel secolo XVII, era assai brutto in viso: e nel *Mitridate* di Racine, madamigella Lecouvreur che rappresentava Monime, gli si volge commossa esclamando: *Ah! seigneur, vous changez de visage!* e una voce sonora a gridare dalla platea: « *laissez-le-faire!* »

(2) SAVONAROLA, *Galateo dei teatri*, P. 3, § 11, pag. 102 e 104.

come quella che l'artista dovesse per qualche atto meno garbato, chiedere perdono mettendosi a ginocchi, e simili. Cotali ammende non entrano nei diritti del pubblico, nè tampoco nei doveri degli attori. Esse sono indegne dei tempi in cui viviamo, ed accusano il predominio della forza brutale. Il pubblico ha diritto, e niuno ne dubita, al rispetto degli attori; ove poi questi manchino ai dovuti riguardi, è giusto che debbano ritirarsi a fronte della manifestazione di un legittimo risentimento, o che, nella coscienza de' loro torti, vengano spontanei a riconoscerli, invocando i benigni sensi del pubblico; ma la riparazione cangia nome quando è strappata dalla violenza. Noi non esitiamo a ritenere che non solo l'attore è in diritto di resistere a queste esigenze illegali e tiranniche (1), ma che la sua resistenza dev'essere appoggiata dalla autorità che veglia alla polizia del teatro. Ad essa precipuamente incombe di far rispettare i diritti d'ognuno; se non è sempre facil cosa il difendere un sol uomo dagl'impeti tumultuosi del pubblico, è nondimeno ufficio nobile e doveroso che l'autorità non dee temere di assumere.

328. Un tenore od una ballerina senza scrittura, un *Procolo* di prima donna a spasso, un autore fischiato che anela procurare a qualche confratello d'arte successi simili ai propri, impresarj o progettisti che aspirano ad avere per l'anno venturo l'appalto di quel teatro ed incominciano quindi a demolire l'impresario attuale, giornalisti in questua d'abbonati, che vogliono punire il tale artista per avere osato rimandare il loro foglio, talora mal avvisati paladini fra il pubblico stesso che pretendono entrare arbitri nelle questioni domestiche e private, vendicando sulla scena un amante tradito, un'aspirazione delusa; queste e mill'altre piccole passioncelle, invidie e gelosie di mestiere, giungono spesso ad esprimere e far dominare in teatro un giudizio che non è quello del pubblico, producono disapprovazioni, fischi, od altri segni di malcontento, per i quali vengono paralizzati i mezzi dell'artista, od anche ferita o per sempre rovinata la sua riputazione, e pregiudicato l'esito degli spettacoli.

Abbiamo già veduto (n. 117) come sia universale e antichissimo l'uso dei fischi e degli applausi, con cui in teatro si giudicano artisti

(1) Se l'attore può ritirarsi senza cedere alle esigenze del pubblico, ei deve farlo, osservando per altro dal canto suo ogni convenienza. Nell'ottobre 1836, un attore di Bologna, impazientito dalle risate e dal frastuono della platea che schernivalo, prese il partito di abbandonare la scena dicendo al pubblico: « Signori, ho l'onore di riverirli distintamente. » La platea richiamando ad alte grida l'attore, voleva forzarlo a scusarsi: questi si rifiutò, credendo, e con ragione, non dover scuse a nessuno; ma come si insisteva, egli diè il suo indirizzo per chi avesse voluto richiedergliele in casa sua. LACAN e PAULMIER, T. I, n. 206.

ed autori. Gli applausi sono la ricompensa dei loro sforzi, il giusto omaggio che si rende al loro ingegno, come i fischi sono pena all'inettitudine, alle smancerie o ai mancamenti dell'artista; li uni e li altri riassumono le vicissitudini della carriera drammatica. L'attore deve industriarsi a conquistare il suffragio; se non vi riesce dovrà subire i fischi; e ciò quand'anche non li abbia meritati e lo sfavore del pubblico sia ingiusto. Egli lo ha accettato per giudice, e quindi gli è forza acchetarsi alle sue decisioni.

Ma con ciò siamo ben lungi dallo ammettere che sia in facoltà del primo venuto di rovesciare un attore a suo capriccio sotto il peso di una cabala preordinata malizinsamente, e per motivi indipendenti dalla sua scena. No; le grida o i fischi di una cabala così disposta non ponno considerarsi come l'espressione del giudizio del pubblico sopra una questione artistica: non è il pubblico che giudica, non è l'attore che viene giudicato, ma sono passioni individuali che cercano soddisfarsi mediante vili e vergognose combinazioni per distruggere l'avvenire d'un uomo, i suoi mezzi d'esistenza e quelli della sua famiglia; atti consimili non dénno essere tollerati. Alle porte del teatro si compera il diritto di fischiare un attore che agisce male, quando si crede che male agisca, ma non il diritto di eseguire impunemente una premeditata vendetta. In simil caso, è aperto il ricorso ai Tribunali, trova applicazione il generale principio dell'art. 1151 Codice Civile, ed all'attore compete un'azione di indennità contro l'istigatore della cabala e suoi complici. Incombe ai Tribunali di apprezzare i fatti, ed escutere quelle prove che non lascino dubbio sulla esistenza e sullo scopo della trama ordita (1).

(1) Il Tribunale Civile di Lione ebbe ad applicare questi principj in un importante giudicato:

« Attesochè nella sera del 20 scorso aprile, mentre madamigella Melina Marmet, addetta allora al gran teatro di Lione, appariva sulla scena per la sua rappresentazione di congedo, fu accolta da numerosi ed ostinati fischi che interruppero la rappresentazione ed obbligarono l'artista a ritirarsi;

« Attesochè questa manifestazione, a cui l'attitudine ordinaria del pubblico verso madamigella Marmet dava un carattere inaspettato, fu evidentemente suscitata da motivi estranei all'arte ed alla estimazione sincera e spassionata del merito dell'artista, ed organizzata nella mira di nuocere a madamigella Marmet;

« Attesochè i fatti e documenti della causa forniscono fin d'ora al Tribunale la prova che Chenaud fu l'istigatore, e, in ogni caso, l'agente principale di questa cabala; che è stabilito particolarmente che, alla rappresentazione del 20 aprile, egli abusò della facoltà a lui spettante di emettere biglietti di favore ed altri, procurando l'ingresso gratuito della platea a più di 50 persone, le quali dalle circostanze risultano aver avuto incarico di fischiare madamigella Marmet;

« Attesochè se i diritti della critica teatrale vanno rispettati, fin anco in quelle manifestazioni che sembrano contrarie alla gentilezza degli attuali costumi, e se l'artista deve senza piati sottomettersi al giudizio del pubblico, importa però all'ordine ed alla decenza degli spettacoli, importa all'arte ed ai più preziosi interessi di coloro che vi si dedicano che nessuno abbia ad

329. In simili contestazioni non può dimenticarsi che v' ha modo pur troppo di creare successi fittizj e rovesci immeritati. A Parigi, la così detta *claque* è organizzata in professione, in ufficio regolare (1),

usurpare con mezzi fraudolenti, la parte ed i diritti del pubblico, e che non sia lecito ad una prava mira individuale di avvilire o compromettere maliziosamente od a capriccio la posizione, l'avvenire di un artista mediante dimostrazioni della natura di quelle onde si querela l'attrice.

» Che il fatto stabilito a carico di Chenaud è evidentemente pregiudizievole, e cade sotto l'applicazione dell'art. 1382;

» Per questi motivi il Tribunale dichiara che, per riparazione del torto cagionato a madamigella Marmet col fatto summentovato, Chenaud dovrà pagare all'attrice la somma di 1000 franchi cogli interessi legali e le spese del giudizio;

» Autorizzata l'attrice, sempre a titolo d'indennizzo, a far inserire un estratto della presente sentenza in tre giornali di Parigi, in due giornali di Marsiglia, e nella *Gazzetta dei Teatri* di Parigi, a spese di Chenaud. » *Gaz. des Trib.*, 30 maggio e *le Droit*, 25, 26, 31 maggio 1846; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 207; — V. anche DALLOZ, *Repert. de doctr. de legisl.* ecc. V. *Théâtre*, n. 64-66.

(1) Ecco come la descrive il D.r Veron che fu per bene cinque anni direttore al *Grand-Opéra*: « *Auguste régnait et gouvernait comme claqueur en chef à l'Opéra avant ma direction. Il ne me fut point imposé par mon cahier des charges, mais je le maintins dans l'exercice de ses fonctions. Je n'exigeai de lui, bien entendu, aucune redevance; il n'eut pu me convenir de lui reconnaître des droits et de ne pas trouver en lui la plus aveugle docilité. Auguste fit à l'Opéra une fortune. Plus d'une danseuse bien établie lui payait une pension. Les débuts de chaque artiste lui valaient, de la famille ou des protecteurs, des gratifications dont le chiffre se réglait sur les pretentions du débutant ou de la débutante. Pour enlever d'assaut le cœur d'une jeune danseuse à ses débuts, il était assez d'usage de mettre pour ainsi dire dans la corbeille, outre des fleurs, des diomants et des dentelles, de riches gratifications pour Auguste. Vers la fin des engagements et au moment de les renouveler, plus d'un artiste, pour tromper tout à la fois le public et le directeur, demandoient d'Auguste, à prix d'argent, un surcroît de succès momentané, qui pût sinon accroître au moins faire maintenir le chiffre de ses appointements. Ces succès factices sont des piéges tendus au directeur, et dans lesquels on parvient souvent à le faire tomber. Un artiste médiocre, soigne sa voix ou travaille ses pas pendant quelques représentations; il reçoit d'Auguste une protection inaccoutumée; quelques amis placés à l'orchestre s'affichent par leur admiration pour ce talent en progrès. La camarilla du directeur, car tout directeur a une camarilla, avec plus au moins de bonne foi ou plus ou moins séduite, insiste sur l'avenir de cet artiste. « Prenez vos precautions, ajoute-t-on, ne le laissez pas échapper; l'Angleterre lui fait un pont d'or et la Russie lui offre de gros appointements avec une pension. » Redoutant toujours les folies et les triomphes des rivalités jalouses, le directeur se décide à des sacrifices; et lorsqu'un brillant engagement est signé, s'évanonissent ce grand talent et cette célébrité d'un jour qui avaient causé tant de bruit: le tour est joué.*

Toutes les premières représentations rapportaient surtout à ce directeur de succès de riches tributs d'un plus ou moins grand nombre d'artistes, chantant ou dansant dans le nouvel ouvrage. Les auteurs eux-mêmes déposaient quelques offrandes sur cet autel de la gloire. Enfin, le chef de la claque levait un impôt régulier de billets sur l'administration de l'Opéra. Voici comment se faisait ce service: si un ouvrage déjà représenté plusieur fois avait besoin d'être soutenu, *on accordait à Auguste quarante ou cinquante billets de parterre; on ne lui en accordait que vingt ou même dix lorsqu'il s'agissait d'une œuvre applaudie par le public et qui attirait la foule. A toutes les premières représentations, Auguste réclamait et recevait au moins cent billets de parterre. L'armée des claqueurs était savamment organisée. Le général s'adjoignait des lieutenants intelligents, décidés et intrépides, chargés au besoin de tenir tête à des cabales ennemies et de veiller sur la personne de leur chefs. Les jours de première representation, les lieutenants, au nombre de dix, commandoient chacun une decurie; outre leurs billets d'entrée, ils recevaient même d'Auguste des honoraires en argent et quelques places qu'ils pouvaient donner a des hommes sûrs; le reste de l'armée n'avait que son droit d'entrée; enfin, Auguste comptait dans sa troupe des sous-claqueurs: c'etaient*

a cui gli artisti pagarono (e forse pagano ancora) laute pensioni, senza tener conto delle contribuzioni spontanee versate dai protettori. Alle prime recite, per assicurare i debutti, od alle ultime se l'artista brama una riconferma od è in trattativa per qualche altro teatro importante, ed ogni volta che uno spettacolo non può reggersi da sè, il soccorso della *claque* è inevitabile: e il suo servizio è così bene organizzato che rade volte venne meno agli impegni assunti. Lo stesso direttore non isdegna prendere seco gli opportuni concerti, sicchè può dirsi nettamente ch'essa costituisce un ufficio inseparabile dall'impresa teatrale.

In Italia, per verità questa organizzazione così esemplare ed efficace è sconosciuta, nè forse potrebbe attecchire, poichè il nostro pubblico è, per sua indole naturale, appassionato e clamoroso, ama egli distribuire i premj e le pene, *creare* le celebrità e disfarle: nè forse tollererebbe un'istituzione così apertamente diretta a mistificare i suoi giudizj. Certo è, per altro, che non mancano anche fra noi le cabale e gli intrighi sia per esaltare le mediocrità, sia per abbattere un'artista, del quale l'impresa abbia interesse a disfarsi. Se sventuratamente

des personnes bien vêtues auxquelles il vendait des billets de parterre à moitié prix, et qui s'incorporaient dans une décurie, si elles ne préféraient le rôle de claqueurs isolés.

Cette répartition et ce placement de billets de faveur se faisaient dans un lieu connu, le plus souvent, disons-le, chez un marchand de vin du quartier.

Les jours de première representation, Auguste tenait à ce que son armée fût introduite avant le public dans les murs de Troje; il voulait pouvoir mettre à exécution en toute liberté ses plans stratégiques: disposer son avant-garde, assurer la position de sa reserve et defendre les flancs et les derrières de son armée par des troupes aguerries. Le parterre de l'Opéra est grand; par ses dispositions savantes, le public se trouvait pour ainsi dire emprisonné au milieu de groupes multipliés de claqueurs. Auguste tenait à sortir victorieux de toutes ses entreprises: et lorsqu'un ouvrage avait réussi, il s'enorgueillissait du triomphe et s'en attribuait la gloire: « Que beau succès j'ai obtenu hier! » disait-il. —

Auguste n'était ni lettré ni musicien; mais aussi exact que le lustre lui-même à toutes les representations de l'Opéra, il savait son public; de nombreuses campagnes en avaient fait le plus habile tacticien. J'exigeais qu'il assistat à toutes les répétitions générales des ouvrages nouveaux, et, la veille de chaque première représentation, une conference très sérieuse avait lieu entre lui et moi dans mon cabinet. Nous passions en revue tout l'ouvrage, depuis la première jusqu'à la dernière scène; je ne lui imposais point mes opinions; j'ecoutais les siennes: il appréciait, il jugeait tout, danse et chant, suivant ses impressions personelles. Je me surprenais quelquefois à rire de la justesse de ses critiques et du programme qu'il se traçait à l'avance pour la répartition savante et graduée des applaudissements. Son système était qu'à l'Opéra, devant un public choisi et exigeant, il ne fallait pas trop chauffer le premier acte; qu'on devait, au contraire, réserver son courage et ses forces pour enlever le dernier acte et le dénoûment. « A un dernier acte, me disait-il, je n'hésite pas à couronner de trois salves un morceau de chant ou un chœur qui n'en obtiendrait qu'une s'il était placé au premier acte. Vers le milieu d'un ouvrage, il faut caresser le succès et non le violenter. » Il y avait du flatteur et du courtisan chez Auguste, et il ne menageait jamais les éloges pour tout ce qui touchait personnellement à l'administration, pour les décors, pour les costumes. « M. le directeur, les décors et les costumes sont si beaux que, dans notre admiration, tout mon monde et moi nous ne craindrons pas de crier. » — E così via! L. Veron, *Memoires d'un bourgeois de Paris*, T. III, p. 313 e seg.

il pubblico ha qualche inclinazione all'esito che la cabala si propone, è certo che i clamori dei complici venali ne assicurano la catastrofe o mal meritati trionfi.

Ad ogni modo giova sapere che anche i Tribunali francesi, quante volte furono chiamati a giudicare della validità ed efficacia giuridica di simili convenzioni, le hanno sempre dichiarate fallaci e contrarie all'ordine pubblico e ai buoni costumi; così anche secondo le nostre leggi, ove il caso se ne verificasse, tornerebbero applicabili gli art. 12, 1119, 1122 Codice Civile, in forza de' quali ogni stipulazione relativa sarebbe irricevibile in giudizio, a motivo della causa illecita, come pure la ripetizione di quanto fosse stato pagato in forza delle medesime, secondo il principio della legge 6 Dig. *de condict. ob turpem vel injust. causam: Si et dantis et accipientis turpitudo versatur, non posse repeti dicimus, veluti si pecunia datur ut male judicetur* (1).

330. La disciplina interna dei teatri è mantenuta dai regolamenti, i quali assoggettano gli artisti in caso di mancamenti di servizio a certe *ammende*, secondo la natura delle infrazioni. Le direzioni si fanno giudici esse medesime dei casi nei quali debbono venir applicate, e danno esecuzione ai propri decreti, sia direttamente sia diffidandone l'impresario, mediante trattenuta sugli stipendj dell'attore (n. 170). Queste ammende non vogliono confondersi colle indennità, disposte dalla legge, e sulle quali spetta solamente ai giudizj ordinarj il pronunciare; esse, invece, risolvonsi in una specie di risarcimento convenzionale che l'attore anticipatamente accetta di subire pel pregiudizio che ogni infrazione può cagionare all'impresa.

Ritorneremo su questo argomento al Capitolo V, ove parleremo delle clausole penali nelle scritture e delle contestazioni che alle medesime si riferiscono.

331. Un argomento su cui potrebbe lungamente vagare la penna si è quello delle *convenienze teatrali*. — È un nome curioso codesto, che i così detti *virtuosi* d'un tempo davano a cento folli esigenze, quali un esperto critico di cose teatrali assai meglio chiamò *scon-*

(1) La Corte di Parigi, infatti, rigettò una inchiesta giudiziale per ripetizione di somme pagate in virtù di simile convenzione, dichiarata nulla come illecita e contraria ai buoni costumi e all'ordine pubblico, colla decisione 8 agosto 1853, del seguente tenore: « Considerando che una convenzione illecita non può produrre alcun effetto; Che la legge non permettendo alle parti che fecero scientemente stipulazioni contrarie alla morale e all'ordine pubblico, di portare la loro turpitudine avanti ai Tribunali, la giustizia non può essere investita di contese derivanti dalla esecuzione o risoluzione di contratto di questo genere; Che se furono pagate delle somme, queste rimangono proprietà del possessore, per quanto indecoroso sia cotale lucro. » — *Gaz. des Tribunaux*, 9 agosto 1853; Vedi altre decisioni conformi *Gaz. des Trib.* 3 giugno 1839, e 14 nov 1851; — E. Salucci, Op. cit., Capit. XVI, n. 171, p. 95.

venevolissime inurbanità verso gli impresarj, i compositori ed il pubblico.

Le prime *convenienze* sorgono alla stipulazione della scrittura: opera di debutto, scelta di parte, giorni di malattia ecc. ecc.; — indi viene il cartellone: l'ordine in cui sono elencati gli artisti può esser causa di serie contestazioni: se, poi, il nome di una prima parte fu designato in caratteri diversi, o più evidenti, sia per esprimere un merito realmente distinto, sia per far gioco sul pubblico, la cosa può suscitare serie recriminazioni all' impresa. — Siamo giunti alle prove: figuratevi che un primo attore non sia contento della parte assegnatagli in un dramma, e questo scontento nasce, o per la parte poetica, — o per la parte musicale, — o per la distribuzione delle arie, perchè qualche altro compagno d'arte abbia a cantare un pezzo che a lui sembri di maggior effetto (1), — o perchè un tenore sfogato non abbia il suo *si* o *do* di petto, sul quale, richiamare gli entusiasmi del pubblico, — una prima donna non abbia la sua cavatina, od una *cadenza* brillante, — o debba *sortire* solamente al secondo o terz'atto, — o in qualche scena, per la situazione drammatica debba rimanere dietro ai cori od alle comparse.... e cento altre corbellerie, che lungo sarebbe l'enumerare; in un lampo, ecco di mal umore gli artisti e in imbarazzo direzione e impresario, finchè questi è costretto ad impiegare tutte le sollecitudini che da lui dipendano, sia pregando il poeta a storpiare il suo libro, sia scongiurando il maestro a rinunziare al proprio gusto per cambiare due, tre, o quattro volte lo stesso pezzo di musica, od immolarlo ai capricci delle *convenienze teatrali*.

E qui incominciano altre dolenti note. Il poeta non intende sacrificare la proprietà ed eleganza della forma; quella frase, quella parola che si vuol sopprimere è necessaria alla intelligibilità della scena; in un lavoro d'arte tutto è connesso in armonia indissolubile.

... Non meno gravi le obbiezioni del maestro; una cadenza manierata a quell'aria non è dello stile dell'opera, non risponde al carattere del personaggio, alla situazione: quel pezzo che non vi aggrada prepara al successivo, d'ottimo effetto: si lega al coro o al gran finale di successo inmancabile, e via.

Non basta ancora. Un artista si ammala, e l'impresa, per continuare gli spettacoli, affida ad un altro le sue parti: guarisce il primo, ma si rifiuta a riprenderle, allegando il suo decoro, le sue convenienze.

(1) Savonarola, *Galateo dei teatri*, P. III, § 4, n. 5, pag. 83; — Peracchi, *Sul reggimento dei teatri*, Cap. II, § 4, pag. 77; — Avventi, *Mentore teatrale*, Cap. III, pag. 98 o 123.

Una prima donna, un basso, un mimo vietano all'impresa di scritturare altro artista per sostenere una parte che pretendono del loro repertorio, e rifiutano di sostenerne un'altra che viene loro destinata dall'autore, dal coreografo, dal maestro. Girolamo De Mattias, per una simile questione, mosse causa al sig. Giuseppe Consul, appaltatore dei teatri Regio e Carignano in Torino, nella quale con sentenza 7 gennajo 1836 quel Tribunale mandò procedersi a una perizia onde definire se nel ballo tragico, l'*Ezzelino*, rappresentato nel Regio Teatro nel precorso carnevale, la parte di Della Porta fosse egualmente principale di quella d'Ezzelino. Proseguitosi indi il giudizio ed in esecuzione della precitata sentenza, essendosi dalle parti nominati i periti, cioè, dal signor attore Consul, il sig. Gaetano Bazzi, e dal Convenuto, il sig. Davide Bertolotti (letterato); fecero in seguito gli eletti periti la loro giurata relazione. Poscia, avendo ambe le parti deliberato sulle predette relazioni, fu la causa assegnata a sentenza, e questa pronunciata l'8 marzo 1836. In essa, fra gli altri motivi, era detto: . . . . . « Che la clausola *per fare tutte quelle parti che gli verranno ordinate dall'impresa*, stipulata nella scrittura del 12 di febbrajo 1834, immediatamente dopo ed in relazione alla qualità di primo mimo assoluto accordata al sig. Convenuto, se non ha potuto autorizzare l'impresa ad assegnargli qualunque *parte* a suo piacimento che fosse inferiore al grado di primo mimo assoluto, ha però, sia a termine di ragione, sia secondo gli usi teatrali, potuto rendere facoltativo all'impresa di non valersi dell'opera del Convenuto, e di far agire un altro artista anche collo stesso grado di primo mimo assoluto: onde il Convenuto non ha diritto ad alcuna indennizzazione per avere l'attore impresario creduto di sua convenienza di assegnare la parte di *Ezzelino* al sig. Effisio Catte, *e di non assegnargli alcuna parte negli spettacoli, perchè, così facendo, l'impresa ha usato d'un suo diritto*. Che deve bensì l'attore Consul risarcire al Convenuto De Mattias il danno che può avergli cagionato con ritardargli il pagamento della convenuta mercede, ma questo danno si risolve negli interessi dei quartali (o sieno rate) decorsi dall'epoca delle rispettive loro scadenze. — Per questi motivi abbiamo dichiarato e dichiariamo a favore del sig. Gerolamo De Mattias Convenuto, ecc. » (1).

Ma le *convenienze* non formano argomento delle nostre indagini, e passiamo oltre.

332. Dobbiamo ora anticipare sul Capitolo della competenza giu-

(1) *Diario forense*, di Torino, 1836, n. 788, 792.

diziaria qualche nozione riguardo alla tesi, tanto dibattuta in passato, se la professione di attore imprima a chi l'esercita la qualità di commerciante? Tale questione è diversa da quella di sapere se riguardo alle scritture stipulate cogli impresarj o coi direttori sieno gli attori soggetti al Tribunale di Commercio. È bensì vero che all'art. 723 n. 6 del nostro Codice di Commercio sono dichiarate di competenza di questa giurisdizione speciale *le azioni spettanti all'impresario di spettacoli pubblici contro gli artisti da teatro, e le azioni spettanti a questi contro l'impresario:* ma la giurisdizione mercantile sopra dati atti e contratti non attribuisce sempre a coloro che li stipulano la qualità di commercianti: così la competenza del Tribunale di Commercio per le azioni degli istitori, commessi od altri subalterni verso i loro principali negozianti, per quelle del passeggiere verso il capitano della nave od armatore, ecc. (art. 723, nn. 3, 4, 5), non attribuisce la qualità di commerciante all' istitore, al subalterno, o al passeggiere, nè la cambiale attribuisce, per sè sola, veste di commerciante a chi l'ha firmata. Trattasi di diritti ed obbligazioni che sorgono intorno ad una persona o ad un istituto commerciale: e quindi la parità di trattamento, la semplicità e uniformità dei giudizj, la opportunità di decidere simili controversie non alla sola stregua del diritto, ma anche col debito riguardo agli usi ed alle consuetudini del teatro e degli spettacoli pubblici comunemente ricevute, reclamano una sola e comune giurisdizione, quella che è competente per la persona principale. Ora è naturale che, l'impresa essendo la persona intorno alla quale nascono e si svolgono i mille rapporti dell'esercizio teatrale che è atto di commercio, è naturale, dicesi, che il giudizio chiamato a conoscere e giudicare della causa prima, del motore di tutti questi atti pedissequi e subordinati, venga a conoscere anche di essi. L'attore che presta i suoi talenti, i suoi studj, le sue attitudini, il maestro di musica che mette in iscena la sua produzione, trovansi realmente a contatto di un'impresa commerciale e convergono alla sua speculazione; ma ciò non vuol dire siano commercianti. Le varie questioni di competenza ci occuperanno in altro Capitolo; vediamo ora soltanto se gli attori sono commercianti; dappoichè, ove si ritenessero commercianti sarebbero passibili dell'esecuzione personale, e tenuti alle diverse obbligazioni che la legge impone all'esercizio del commercio.

E per tale rapporto, se si consideri l'intima natura del contratto che ha luogo fra l'attore e l'impresario, ci è agevole lo scorgere che questo contratto non ha nulla di commerciale; è una convenzione

colla quale l'attore si obbliga di mettere i suoi talenti e le sue fatiche a disposizione del direttore, contro il corrispettivo di un prezzo, che questi si obbliga di pagargli: e tale corrispettivo fisso e determinato non è soggetto (o almeno non dovrebbe soggiacere) ad aumento o diminuzione secondo le eventualità della speculazione principale. Una convenzione di tal genere non è altro che una locazione d'opera; essa cade appunto sotto la definizione che ne dà l'art. 1570 Cod. Civile. « La locazione d'opera è un contratto per cui una delle parti si obbliga a fare per l'altra una cosa mediante la pattuita mercede. » Questo contratto è puramente civile: nessuna disposizione di legge lo annovera fra gli atti di commercio; è dunque forza conchiudere che, per la natura del contratto che li obbliga a tale o tal altra impresa teatrale, gli attori non ponno essere riputati commercianti.

Siffatta conclusione acquista maggior vigore quando si osservi il complesso degli atti di cui si compone l'esercizio della professione di attore. L'attore studia le sue parti e le recita; a ciò si riduce la sua professione, la quale non richiede per parte di lui alcuna operazione di commercio, alcun acquisto di mercanzie o derrate, come dice la legge, sia per rivenderle, sia per locarne semplicemente l'uso. Se egli fa di consimili operazioni, ovvero affari di banca o di cambio, ciò non avviene per la sua qualità di attore, egli esce dalla sua professione per esercitarne un'altra, e gli è sotto un nuovo titolo ch'ei trovasi obbligato commercialmente.

Se, dunque, la professione dell'artista non è per sua natura commerciale, se la scrittura non è atto di commercio, ne viene la necessaria conseguenza ch'egli non sia passibile di arresto in dipendenza delle sue obbligazioni ordinarie verso l'impresa.

Non saprei quindi spiegarmi in qual modo l'egregio Ascoli, il quale pure è d'avviso che gli artisti non rivestano la qualità di negozianti (V. nota a pag. 338), sia caduto egli pure nel controsenso che rilevai al Salucci (n. 326), a conchiudere *ch'essi possono essere astretti mediante l'arresto personale, al pagamento dei danni ed interessi per l'inesecuzione degli obblighi contratti coll'impresa* (1). Egli dice che così la pensano anche Lacan e Paulmier e il Dalloz. Ma a questo riguardo convien riflettere che Laçan e Paulmier pongono in massima il principio che « *les obligations de l'acteur envers l'entreprise n'ont pas la qualité de dettes commerciales et ne peuvent donner lieu à l'application de la contrainte par corps contre lui* » (2): e se poi

(1) Ascoli, *Giurispr. teatr.*, n. 440, p. 234.
(2) *Legisl. et jurispr. des théâtres*, T. II, n. 406, p. 424.

ammettono che possa soggiacere ad arresto pei danni ed interessi procedenti da inadempimento delle sue obbligazioni si è perchè l'art. 126 del Codice di Procedura Civile francese *permetteva* l'arresto per questo titolo in confronto *di chicchessia*, negoziante o no. Però lasciando a parte che, abolito oggi in Francia l'arresto per qualunque titolo civile o commerciale, quella allegazione diventa un anacronismo; rimane a vedersi se, per le leggi italiane, sia ammissibile. A torto, parmi, il sig. Ascoli si conforta nella idea dicendo che « *l'arresto personale non è un mezzo coattivo speciale al commercio: gli art. 2093 al 2104 del Cod. Civ. lo concedono anche per le obbligazioni civili.* » Intanto l'art. 2093 dispone espressamente *che l' arresto non può essere ordinato che nei casi e nelle forme determinate dalla legge.* Se potremo, adunque, dimostrare che l' inadempimento degli impegni teatrali non è *uno dei casi* pei quali la legge ha determinato l'arresto, non sarà lecito opinarne l'ammissibilità per quanto una certa convenienza nei rapporti dell'interesse del pubblico e delle imprese potesse lasciarlo desiderare. Ma questa dimostrazione ci sembra molto facile. Non può ordinarsi l'arresto contro l' attore a senso delle leggi commerciali, perchè egli non è negoziante, perchè il suo contratto è contratto civile, e quindi mancano tutti gli estremi previsti agli art. 727 e 728 del Codice di Commercio; non può ordinarsi per le leggi civili, perchè è inesatto il dire che il Codice « *lo concede anche per le obbligazioni civili:* » il Codice patrio non accorda l'arresto come coazione per tutte le obbligazioni civili, anzi più propriamente dovrebbe dirsi che in via di massima lo avrebbe, per queste, abolito: e lo riservò soltanto a pochi casi più gravi nei quali viene a colpirsi il dolo o la frode, o per fortificare le inibizioni e i precetti del magistrato, onde assicurare quel misto impero che è la sanzione efficace di ogni giurisdizione (1). Non essendo, adunque, applicabile alle violazioni contrattuali degli artisti il disposto degli art. 2094, 2095 Codice Civile, io credo che l'opinione del sullodato autore non sia legalmente sostenibile.

Non posso disconoscere che in faccia alla pratica dei teatri, ed agli abusi che vediamo non di rado commettersi da artisti, anche di rango superiore, si deve arguire che la ordinaria coazione civile sia insufficiente, per alcuni, a provvedere al regolare andamento delle gestioni teatrali: ma l'abolizione dell' arresto riposa sopra un ordine di idee e di principj assai più elevato, che qui è inutile discutere: di guisa che il richiamare colle argomentazioni e coi voti l' arresto

(1) PISANELLI, *Relazione del Cod. Civile al Re*, nell'udienza 25 giugno 1865.

personale alle materie teatrali, equivarrebbe a rievocare la tortura in servizio della giustizia penale, visto che il procedimento ordinario e i verdetti dei giurati non bastano a sgombrare le carceri dai delinquenti.

Solo in via disciplinare, pertanto, come già notavasi al n. 326, pag. 325, può aver luogo l'arresto, quale penalità per le violazioni ai regolamenti, non mai come coazione all'adempimento delle obbligazioni contrattuali, od al pagamento dei danni ed interessi per violazione di queste.

Ma su tale questione ritorneremo nel Capitolo *Giurisdizione, procedimenti ed esecuzione:* basti qui il notare che la dottrina e giurisprudenza più recente, specialmente in Italia, ritengono l'opinione da noi professata (1).

333. Gli è solo nel caso che l'attore a questa sua qualità aggiunga pur quella di parte interessata nell'impresa, che diventa commerciante egli pure: la società gli indossa la propria veste: egli entra allora nella classe dei commercianti, ma non già come attore, sibbene come comproprietario dell'impresa, come coimpresario (2); e in tal caso ricorrono a suo riguardo i principj e le norme che vennero esposte ai nn. 187 e seguenti.

334. Anche i coristi e i figuranti sono in giurisprudenza parificati agli attori: ciò risulta da una decisione della Corte di Parigi del 27 giugno 1840, e da un'altra del Tribunale di Commercio della Senna del 1.° maggio 1851 a favore della corista signora Courtois contro il direttore Roqueplan (3).

335. In Italia non vi sono associazioni generali di mutuo soccorso fra gli attori, nelle quali, come in Francia, siano ammessi perfino gli artisti stranieri (4); ma vi hanno associazioni parziali, che tutelano i seguaci meno fortunati delle muse, suonatori, coristi, operaj, inservienti dei teatri e simili: il patrimonio di cotali sodalizj è costituito dalle

(1) Borsari, Cod. di Com., all'art. 2, n. 42; — Ascoli, *Giurisprud. teat.*, n. 431: — Salucci, *Man. della giurispr. dei teatri*, n. 33, 49, 162, 203, 232; — Sent. 8 gennajo 1858, in causa Ronzi contro Belard, del Tribunale di Firenze, riferita nella *Gazz. dei Tribunali* di Firenze, 14 gennajo 1858; — Sent. 18 maggio 1868 del Trib. di Comm. in Milano, Agenzia Lamperti contro Peralta, la quale però fu riformata dalla Corte di Appello: *Monit. dei Tribunali* di Milano, 1868, p. 708, 1191, che riferiamo al Capitolo *delle Agenzie teatrali*. — Troplong, *Des sociétés*, n. 343. Pardessus, *Dir. comm.* T. I, n. 46; — E. Agnel, *Code-Manuel des artistes*, pag. 17. — Lacan e Paulmier, *Legisl. et jurispr. des théâtres*, T. I, n. 208, 406; — Vivien e Blanc, *Legislat. des théât.*, n. 312; — Vulpian e Gauthier, *Code des théâtres*, pag. 208.

(2) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. I, n. 208 in fine.

(3) Salucci, *Manuale della Giurisprud. dei teatri*, n. 242, 155 — Lacan e Paulmier, Op. cit., T. I, n. 209; — E. Agnel, Op. cit., n. 277, pag. 203.

(4) Dalloz, *Répert.*, V. *Théâtre*, n. 313 in fine; — Agnel, Op. cit., pag. 239 e seg.

tasse d'ammissione e da tenui contribuzioni degli ascritti, dalle liberalità di privati benefattori, e dalle beneficiate che si danno in teatro a loro esclusivo profitto. La gestione amministrativa di questi istituti è condotta in conformità alle leggi sulle opere pie; e coi proventi si forniscono pensioni ai vecchi bisognosi, alle vedove ed ai minorenni degli ascritti defunti, come pure si accordano sovvenzioni straordinarie in caso di sventura.

Di queste associazioni, che sovvengono ai bisogni più prepotenti della vecchiaja e della indigenza, risparmiando all'artista l'indecoroso ricorso all'elemosina, abbiamo diversi esempj fra noi, come il *Pio Istituto filarmonico* ed il *Pio Istituto teatrale*, di Milano: il primo dei quali, fondato sino dal 1783, ha ora un patrimonio d'oltre L. 250,000, ed accoglie nel suo seno maestri e professori d'orchestra, con preferenza per quelli che, di consuetudine, trovansi addetti all'orchestra del Teatro alla Scala, e fra questi sono preferiti coloro che si dedicano esclusivamente alla professione musicale. Il Pio Istituto teatrale, promosso nel novembre del 1828 dalla direzione dei rr. teatri, allora tenuta dal patrizio milanese Duca Carlo Visconti di Modrone, e presieduto ancor oggi da quella direzione, ha per iscopo di sovvenire ai bisogni degli individui di ogni classe addetti in via ordinaria ai teatri della Scala e Canobbiana, e gode ora di un patrimonio di circa L. 110,000 (1).

---

(1) Di entrambe queste utilissime istituzioni daremo gli Statuti nell'Appendice del secondo Volume.

CAPITOLO V.

Delle scritture.

SEZIONE I. — *Generalità: Capacità di obbligarsi: Minori: Inabilitati: Interdetti.*

336. Definizione della scrittura.
337. Requisiti necessarj alla efficacia della scrittura.
338. Pseudonimi: *nomi dell'arte:* non pregiudicano alla validità dell'atto.
339. Anche la voce *impresa* basta a designare la persona dei reali impresari.
340. Capacità di obbligarsi.
341. Consenso necessario ai minori.
342. Ipotesi e questioni diverse.
343. Nullità della scrittura fatta dal minore.
344. Il padre può proporre l'azione di nullità tanto in proprio come in nome del figlio.
345. La nullità della scrittura non annulla la sicurtà.
346. Il minore che diede esecuzione al contratto, è obbligato, presumendosi tacita conferma.
347. Anche il minore emancipato non può fare scrittura da solo.
348. *Quid* se si è dichiarato maggiore? Se ha usato dolo o frode per ingannare l'impresa?
349. Quando la scrittura è fatta secondo le condizioni volute dalla legge non può rescindersi per lesione.
350. L'impresario non può invocare la nullità della scrittura fatta col minore senza le debite formalità.
351. L'autorizzazione può essere anche tacita.
352. Basta la firma del padre, della madre o del tutore.
353. Interpretazione del consenso paterno.
354. Non può la scrittura alterare i diritti della podestà patria e tutoria.
355. Se l'autorizzazione generica alla carriera teatrale valga per ogni scrittura successiva.
356. La madre che passò a seconde nozze può fare od assistere scritture pel figlio minore?
357. *A fortiori* se fu conservata all'amministrazione dei beni dei figli.
358. Il padre, la madre, il tutore coll'assistenza all'atto del minore non assumono obbligazione personale.
359. La scrittura di un fanciullo non è obbligatoria; può essere revocata in nome di lui.
360. Se il minore non intervenne alla scrittura che lo suo nome fu stipulata dai genitori, questi sono responsabili.
361. Le clausole penali nelle scritture dei minori, di regola, non sono obbligatorie, ma non annullano la scrittura.
362. L'impresario non può ritirarsi dalla penale. Questione.
363. In caso di rescissione, quando gli spetti la ripetizione del già pagato.
364. Considerazioni generali sulle azioni rescissorie dei minori.
365. La ratifica del minore diventato maggiorenne ha effetto retroattivo.
366. Il minore è obbligato per le spese relative alla sua professione.
367. Spese estranee alla professione; si distingue fra minore emancipato e non emancipato.
368. L'usufrutto legale spettante ai genitori non si estende alle paghe delle scritture, ma queste debbono essere versate a loro, che ne hanno l'amministrazione.
369. La stessa norma vale pei doni.
370. Diritti ed obblighi del tutore.
371. Norme per le obbligazioni del minore emancipato.
372. Per l'interdetto.
373. Per l'inabilitato.

336. Chiamasi *scrittura* la convenzione colla quale un artista si obbliga a prestare per certo tempo l'opera sua, i suoi talenti ad una impresa o a un direttore, col corrispettivo di un determinato prezzo che il direttore o l'impresa si obbliga di pagare. È una vera locazione d'opera nei sensi degli art. 1627, n. 1, 1628 Codice Civile. Anche l'atto

mediante il quale si constata la convenzione appellasi *scrittura*. Sicchè nel linguaggio comune si dinotano sotto un istesso vocabolo la convenzione e lo scritto che di essa fa fede.

337. I requisiti essenziali alla efficacia della scrittura sono: 1.° capacità dei contraenti; 2.° consenso; 3.° determinazione del prezzo; 4.° determinazione della durata delle prestazioni; 5.° vi hanno altre stipulazioni accessorie, riguardo alla indicazione dei teatri, al grado dell'artista, scelta delle parti, obbligo del basso vestiario, serate e simili, di cui terremo in seguito parola (1).

338. Riguardo alle persone dei contraenti, osserveremo che talora gli artisti si permettono assumere un nome che non è il loro: le opposizioni incontrate in famiglia prima di abbracciare la carriera teatrale, o il desiderio di coprire eventuali insuccessi sotto nome facilmente mutabile, consigliano talvolta questa innocente metamorfosi, per la quale l'attore credendosi abilitato a prendere un nome così detto *dell'arte*, anche senza beneplacito dell'ufficiale dello Stato Civile, si serve di quello in tutto ciò che concerne gli affari teatrali. Questi pseudonimi sono frequentissimi e nulla pregiudicano alla validità delle stipulazioni: quando la persona sia identificata, non potrà il finto nome alterare le conseguenze degli obblighi assunti.

339. Anche gli impresarj qualche volta non usano il loro nome, ma si accontentano di intestare o sottoscrivere i loro atti colle voci di *Impresa del teatro di...*, ovvero *Impresa teatrale* e simili: queste voci, è ormai ritenuto dalla consuetudine e dalla giurisprudenza che sono di per sè valevoli a rappresentare persone fisicamente e giuridicamente esistenti, ognuno sapendo che i teatri sono condotti da una società o da intraprenditori ai quali per un'antica e non interrotta consuetudine viene dato il nome d'*Impresa* o d'*Impresa teatrale* (2); laonde sotto questa generica indicazione devono ritenersi nominativamente indicate le persone che in quell'epoca tengono la gestione del teatro (n. 254, pag. 261).

340. Perchè la scrittura sia valida, si è detto, è necessario in primo luogo che venga fatta tra persone capaci di obbligarsi. Essa è nulla quando una delle parti sia incapace: la nullità può venire opposta da quest'ultima senza che l'altra abbia diritto di prevalersene (art. 1107 Cod. Civ.). Gli incapaci di contrarre, che appajono più di frequente nei teatri sono i minori; vedremo, inoltre, quali sieno i rapporti di

(1) E. Agnel, *Code-Manuel des art.*, pag. 86, n. 141.
(2) Sent. 11 feb. 1862 della Corte di Firenze, riferita nella *Gazzetta dei Tribunali* di Genova, e in fine di questa Parte II, al Capitolo *Delle agenzie teatrali.*

diritto degli emancipati, degli inabilitati e delle donne maritate negli affari teatrali.

341. Riguardo ai minori, in tesi generale, è a ritenersi che abbisognano del consenso del padre: in mancanza del padre, del consenso della madre: in mancanza dell'uno e dell'altra abbisognerà il consenso del tutore o del consiglio di famiglia. Ciò si raccoglie dal disposto degli art. 224, 231 del Codice Civile (1).

342. Ma, nella pratica, molte diverse ipotesi ponno presentarsi. La scrittura può essere stata firmata da un minore non emancipato o da un minore emancipato, senza l'intervento dei genitori; — l'intervento dei genitori può aver avuto luogo; — ponno averla stipulata essi senza concorso del minore; — ponno infine contenervisi clausole eccedenti la capacità del minore, e di tal natura da influire sulla validità o sull'esecuzione del contratto.

343. Se un minore non emancipato firmò una scrittura senza il consenso delle persone alla cui autorità è soggetto, il principio che lo dichiara incapace di obbligarsi debbe avere intera applicazione (art. 220, 224, 277, 1106 Cod. Civ.). Il minore che non può alienare, nè vincolare i suoi beni, mobili od immobili non può nemmeno validamente obbligare la sua persona, il suo avvenire senza il consenso de' suoi legittimi rappresentanti. E questa massima fu costantemente riconosciuta dalla giurisprudenza (2).

344. Il padre può proporre tanto in nome proprio come in nome del figlio l'azione di nullità della obbligaziono contratta dal figlio sottoposto alla sua podestà; e ciò quantunque le clausole relative non fossero lesive de'suoi interessi pecuniarj; perocchè, giusta le disposizioni del diritto civile (art. 224 Cod. Civ.), il padre rappresenta i figli sottoposti alla patria podestà, ne promuove e cura gli interessi e ne amministra i beni (3).

E si è detto che può domandarsi la rescissione de' suoi contratti anche in quanto non siavi lesione a suo pregiudizio; perocchè, in materia di scritture teatrali, non è soltanto nell' economia delle varie clausole che convien ricercare se esista lesione, bensì deve ella, anzitutto, ricercarsi nella stessa scrittura. Se la scrittura non è pregiudizievole alla fortuna del minore, la moralità di esso è esposta a pericoli, che non si ponno disconoscere (pag. 321), e che sono inseparabili dal-

(1) Vedi anche E. Agnel, *Code-Manuel des artistes*, pag. 39, n. 66.

(2) Salucci, *Manuale della giurispr. teat.*, Cap. VII, n. 51; — Ascoli, *Giurispr. teat.*, n. 123, 124; — Dalloz, *Rep.*, V. *Théâtre*, n. 168; — Lacan e Paulmier, Op. cit., T. I, n. 226.

(3) Sentenza 7 giugno 1867 della Corte d'Appello di Napoli, *Ann. di Giurispr.*, 1866-69, P. II, pag. 465.

l'esercizio della professione. Può avvenire eziandio che questa professione non sia conforme all'educazione ricevuta dal minore, alla condizione della sua famiglia, e che un'altra gli sia più conveniente. Siffatte questioni non ponno essere decise che dalle persone cui la legge diè incarico di dirigere la sua condotta. I Tribunali devono rimettersi alla loro sollecitudine, alla loro esperienza. V'è lesione pel minore, per ciò solo che di suo arbitrio, senza intervento dei genitori o del tutore, espone il suo avvenire a tutti i rischi, a tutti gli errori che presenta una simile condizione. La sua scrittura deve quindi rescindersi, astrazion fatta dalle clausole che in essa fossero contenute (1).

345. Ma quantunque fosse annullata l'obbligazione del minore, dovrebbe ritenersi valida la fidejussione prestata da persona capace di obbligarsi, in forza del principio che non deve infirmarsi la fidejussione prestata per una obbligazione, che può essere annullata in forza di una eccezione meramente personale all'obbligato, come quella di minor età (art. 1899 Cod. Civ.). Conseguentemente il fidejussore dovrebbe pagare la penale stipulata per l'inadempimento della scrittura: dappoichè la stipulazione di questa è nulla sol quando l'obbligazione principale sia nulla di nullità radicale ed assoluta; ma rimane efficace se il vizio di nullità sia puramente relativo (art. 1210 Cod. Civ.).

346. Il minore che avesse incominciato a dare esecuzione alla scrittura per lui stipulata da'suoi genitori o da coloro che avrebbero dovuto autorizzare il contratto, esigendone anche i beneficj, resterebbe obbligato perchè quel fatto suo equivarrebbe ad esplicita conferma e sottomissione. Il Tribunale di Commercio di Genova, Decisione 2 giugno 1863, in causa Ristori contro Ferroni, disse: « Considerando, che,
» a declinare la efficacia di tali rilievi, dalla parte convenuta inutil-
» mente si tenta il fatto della riconferma nella locazione impugnare;
» conciossiachè se questo, non risulta abbastanza constatato dall'iso-
» lata dichiarazione di Alessandro Ferroni; se egli disporre non po-
» teva dell'opera personale della moglie e della figlia nell'arte dram-
» matica, e a queste il diritto accordar si voglia di ripudiare il fatto
» del rispettivo padre e marito, quello già non avranno di disconoscere
» scere il proprio; ora la esecuzione, data per esse al patto addizio-
» nale, perdurando nella locazione e riscuotendo il maggiore stipendio
» accordato pel caso soltanto della proroga e il soprasoldo delle L. 600,
» dovuto per l'intera annata teatrale 1858 e 1859, dimostra come l'ac-
» cettazione alla riconferma scritta dall'Alessandro Ferroni dalle stesse

(1) Lacan e Paulmier, *Legislat. et jurispr. des théâtres*, T. I, n. 226.

» convenute partisse e solo per mezzo del rispettivo padre e marito
» che pur era colla sua approvazione al contratto intervenuto, l'ab-
» biano esse manifestata (1). »

347. Anche il minore emancipato, come il non emancipato, non può contrarre scrittura teatrale. L'art. 317 Cod. Civ. non determina precisamente quali atti il minore emancipato può compire da solo, ma limita la sua capacità agli atti di semplice amministrazione. Per verità anche i commentatori non si accordano nel dichiarare quali precisamente siano gli atti di semplice amministrazione (2): ma è comune opinione che una scrittura teatrale ecceda questi limiti. Essa vincola la personalità dell'attore per un certo tempo, per un certo numero d'anni: e le conseguenze delle indennità a cui può andare soggetto in caso di inadempimento non sempre sono prevedute dalla gioventù inesperta. — Per gli art. 310 e 311 del Codice Civ., la emancipazione si acquista di diritto col matrimonio in qualunque età; e fuori del matrimonio, può accordarsi al minore quando abbia compito i 18 anni: or in questa età l'emancipato non è sempre in grado di premunirsi contro gli agguati e i pericoli che da ogni parte sorgono intorno, specialmente ai giovani artisti. Oltre quanto accennavasi al numero precedente, la scelta del genere e delle parti non è cosa indifferente, nè sempre basterà il suo criterio ad illuminarlo su questo proposito. Se la legge ebbe cura di restringere la sua capacità ad atti che non possano compromettere il suo avere, dimostra abbastanza di ricusargli il diritto di fare atti che potrebbero mettere a repentaglio i suoi beni od i suoi costumi (3). Vedi poi al n. 371.

348. Se il minore, emancipato o non emancipato, ha dritto di ottenere la rescissione della scrittura fatta senza assistenza del padre,

(1) Ascoli, *Giurisp. teat.*, pag. 92, n. 129.

(2) Cattaneo e Borda al *Cod. Civ.*, art. 225, n. 6; art. 317 e seg., n. 1.

(3) Di questo parere è anche il signor Ascoli, Op. cit., pag. 93, n. 131.

Ciononostante il contrario fu giudicato dal Tribunale della Senna nella causa contro madamigella Clarissa (*Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 15 maggio 1841). Innanzi aver fatto annullare la scrittura del mese di aprile 1838, che la legava al teatro del *Pantheon*, questa attrice, che dappoi erasi fatta emancipare, ne contrasse una seconda nell'ottobre 1838, col teatro della *Gaîté*, assistita questa volta dal suo curatore. Nel settembre 1840 prima che la seconda fosse spirata, ne fece una terza col direttore delle *Variétés*, sotto una pena convenzionale di 20,000 franchi, ma senza essere assistita dal suo curatore. — Stretta da ambe le parti, madamigella Clarissa si appiglia al partito di domandare la nullità della sua scrittura colle *Variétés*. Il Tribunale rigetta la sua domanda, dichiara valida la sua scrittura, come altro degli atti che il minore emancipato può praticare senza l'assistenza del suo curatore, e, attesa la poziorità della scrittura colla *Gaîté* condanna madamigella Clarissa a pagare al direttore delle *Variétés* la pena di 20,000 franchi.

La posizione di madamigella Clarissa, in questo affare, era certamente poco vantaggiosa; le circostanze poterono determinare la decisione del Tribunale; ma esse lo trascinarono, a nostro avviso, oltre i veri principj. Un minore emancipato non ha la capacità che il Tribunale gli suppose, e la condotta dell'attrice è una novella prova del bisogno ch'essa aveva di essere assistita da un curatore. — Lacan e Paulmier, Op. cit., n. 229. — Dalloz, *Rep*, loc. e n. cit.

tutore o curatore, rimane a vedersi se tale azione gli competa anche quando egli siasi dichiarato maggiore di età. S'egli si è limitato a farne semplice dichiarazione, ciò non basta, per legge, a togliere la nullità della scrittura (art. 1303, 1305 Cod. Civ.). In diritto ritiensi che nessuno ignori la effettiva condizione di colui col quale contratta. È noto l'adagio: *Qui cum alio contrahit, vel est vel esse debet non ignarus conditionis ejus* (1). Al direttore incombe di informarsene e di non conchiudere la scrittura senza l'intervento delle persone necessarie, per legge, a costituire un valido consenso.

Ma l'obbligazione non può essere impugnata da quel minore, che con raggiri o mezzi dolosi avesse occultato di esser tale (art. 1305 Cod. Civ.), come se avesse presentato atti o documenti falsi od alterati per mantenere l'impresario nell'erronea credenza; perocchè siccome anche il minore è tenuto pel dolo (art. 1306 Cod. Civ.), specialmente quando abbia raggiunta una certa età, così dovrebbe egli mantenere il contratto o prestare soddisfacimento quando si verificassero i seguenti estremi cioè: 1.° Che il minore fosse in dolo e l'impresario o direttore in buona fede: 2.° Che il direttore non abbia potuto facilmente informarsi sulla veracità delle asserzioni del minore; altrimenti sarebbe egli stesso in colpa (2).

349. Secondo il sistema adottato dalla legislazione italiana riguardo alla nullità e rescissione degli atti minorili, non è più ammesso il dubbio se, quando un contratto minorile sia stato conchiuso colle autorizzazioni e cogli interventi e sotto le formalità volute dalla legge, sia ancora rescindibile per titolo di intrinseca lesione degli interessi del minore.

Allorchè il minore, emancipato o non emancipato, firmò la scrittura coll'assistenza, colla autorizzazione di suo padre o di sua madre, del suo tutore o curatore, egli è validamente obbligato. L'autorizzazione o l'assistenza di queste persone offre tutte le garanzie che si ponno ragionevolmente desiderare per salvaguardia agli interessi del minore. E quantunque non manchino giudicati francesi i quali annullarono anche scritture approvate dai legittimi rappresentanti del minorenne (3), deve per noi ritenersi che queste, come ogni altro con-

(1) L. 19. Dig. *de div. reg. jur.*

(2) ZACHARIÆ, T. I, § 335 in fine; — TAGLIONI, all'art. 1307 Cod. Nap; — DURANTON, T. VII, pag. 145.

(3) Furono annullate alcune scritture, benchè firmate dai minori assistiti ed autorizzati dai loro genitori o tutori (*Gaz. des Trib.* e *le Droit* 26 nov. 1836). Così il Tribunale della Senna annullò la scrittura contratta da madamigella Mayer, sotto l'assistenza di suo padre, col teatro del *Vaudeville* (*Gaz. des Trib.* e *le Droit* 8 marzo 1839). La Corte di Parigi confermò questa

tratto del minorenne, suol essere rispettato quando ebbe l'approvazione dalla legge richiesta: ora la legge non richiede espressamente per questa specie di deliberazione del minore e relative obbligazioni una speciale approvazione, quindi non potrebbe ammettersi la nullità o rescissione dell'atto (arg. art. 1303 Cod. Civ. n. 1 e 2) per titolo di lesione, se non nei casi in cui sarebbe ammessa dalla legge anche a favore di maggiorenni. Questo sistema è chiarito anche nei motivi del Codice al Titolo IV del Libro III esposti dal chiarissimo Pisanelli.

Secondo i principj del diritto comune era massima volgare, tanto spesso ripetuta dai giureconsulti francesi, che *minor non restituitur tamquam minor, sed tamquam læsus* (1): ma secondo la legislazione italiana il ditterio potrebbe invertirsi, dicendo invece *minor non restituitur tamquam læsus, sed tamquam minor;* imperocchè pel caso di lesione la legge gli accorda il regresso verso i suoi rappresentanti che lo danneggiarono, lasciando ai terzi la sicurezza dei loro contratti (art. 1063, 2145 Cod. Civ.). E diffatti, per limitarci al nostro soggetto, se non è sufficiente l'adesione di coloro alla cui autorità sono subordinati i minori, che dovrà farsi onde assicurare la regolarità e stabilità delle scritture? Si vorrà equiparare l'atto con cui il minore promette i suoi servigi all'atto in cui ipoteca li suoi immobili? In tal caso sarebbe mestieri, oltre l'assenso paterno, l'autorizzazione del Tribunale; e se i genitori sono defunti converrà sentire il consiglio di famiglia, e, dopo la deliberazione del consiglio di famiglia, si dovrà sollecitare l'omologazione del Tribunale (art. 224, 296, Cod. Civ.); sicchè spetterebbe al Tribunale di decidere, sovra conclusioni del pubblico ministero, se un minore possa scritturarsi ad un teatro!

Questa conclusione, la quale certo è affatto ignota al mondo teatrale ad onta dei pochi giudicati stranieri che riferimmo qui sopra,

sentenza, modificandone per altro i motivi, in guisa da esprimere che il contratto rimaneva annullato in causa della lesione risultante dalla stipulazione di una pena convenzionale troppo ingente, e non perchè la minore assistita dal padre fosse incapace a contrarre.

Richiameremo più avanti (n. 361) se la stipulazione di una pena convenzionale vizj talmente il contratto da portarne seco la nullità. Lasciando, per ora, da parte la questione di tale circostanza e supposto che la scrittura non contenga alcuna clausola esorbitante, non sappiamo persuaderci che l'assistenza del tutore sia insufficiente a render valido il contratto.

Quando il minore fu istruito delle conseguenze dell'atto, quando la scrittura è riconosciuta a lui vantaggiosa dalla persona che la legge prepose alla tutela de' suoi interessi, il vincolo che lo lega ad un teatro non può più, in sè stesso, riguardarsi come lesivo. Il padre od il tutore è incaricato di aver cura della persona e insieme di amministrare le sostanze del minore. A lui spetta la facoltà di dirigerlo nella scelta della professione ch'egli giudica la più conveniente alla sua attitudine. S'egli ha il diritto di aprirgli una professione, debbe avere anche quello di convalidare, col suo concorso, quegli atti che ne sono indispensabili preliminari. — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 229.

(1) ZACHARIÆ, *Dir. Civ. Franc.*, T. III, § 582, nota n. 3, ed autori ivi citati.

oltre che, come si vide, non trova appoggio nel disposto di legge, è poi contraria eziandio a quella libertà individuale che, nei rapporti personali, deve rispettarsi anche pel minorenne; — è contraria all'interesse ed alla sicurezza delle amministrazioni teatrali, le quali, siccome negozianti, hanno d'uopo di celerità e speditezza nelle loro operazioni; — è contraria all'interesse dell'arte in quanto che non è solo dagli artisti provetti che viene assicurato il successo dei teatri; alcune parti devono necessariamente affidarsi alla gioventù, la quale spesso è un ornamento indispensabile al prestigio e al decoro della scena, come specialmente nelle produzioni coreografiche; — inoltre, consacrando troppe restrizioni, si rapirebbe talvolta alla scena ed all'arte un ingegno di attitudini particolari, di lusinghiere promesse.

Ritengo, quindi, che l'intervento dei Tribunali in simili materie non è neppure a desiderarsi nè per l'interesse dei minori nè per quello del pubblico e dell'arte.

350. Se i minori o chi per essi possono far dichiarare nulle le scritture stipulate senza i consensi e le forme di legge, non possono gli impresarj obbiettare questa nullità dalla legge sancita a favore di certe persone per rescindere scritture di cui si trovassero pentiti. La nullità per difetto di capacità nell'artista è puramente *relativa*, e riservata a vantaggio del minore, o della persona che gode una speciale tutela dalla legge (1): ma la persona capace di obbligarsi non può opporre l'incapacità del minore, dell'interdetto, dell'inabilitato o della donna maritata, con cui essa ha contrattato (art. 227, 1107 Cod. Civ.), altrimenti il beneficio legale si convertirebbe a loro danno (2).

351. L'autorizzazione dei genitori, del tutore o curatore non deve necessariamente essere espressa o formale; può anche essere tacita e dedursi dalle circostanze. Se, per esempio, innanzi obbligarsi ad un teatro, il minore ne avesse già altri percorsi, sciente ed acquiescente il padre, e con sua soddisfazione; se il padre riceveva egli stesso i salarj del minore, se lo conduceva o lo faceva abitualmente condurre al teatro, ecc., è pur giusto di scorgere in questo assieme di circostanze la prova di un'adesione equivalente ad una espressa autorizzazione.

Il Tribunale della Senna, colla decisione 8 luglio 1864, in causa Plumkett disse:

(1) *Quando actus nullus est favore alicujus, intelligitur si ipse velit esse nullus.* MANTICA, *De tac. et amb. convent.* Lib. IV, tit. 20, n. 12.

(2) *Quod favore quorundam constitutum est quibusdam casibus, ad læsionem eorum nolumus inventum videri.* L. 6. Cod. *de legib.*; — CATTANEO e BORDA, all'art. 1107 Cod. Civ.

« Ma ritenuto che, s'egli è vero, come giustifica Deribeaucourt,
» che sua figlia fosse in istato di minor età al momento in cui con-
» trasse la scrittura, oggetto della lite, appare dai documenti offerti
» al Tribunale che la medesima avea già stipulato una prima scrittura
» allo stesso teatro sotto la data dell'8 dicembre; — che, durante il
» corso di queste due scritture, essa figurava sempre sui cartelloni del
» teatro col proprio nome di famiglia; — che Deribeaucourt, artista
» di musica, addetto successivamente a diversi teatri, sui quali apparve
» col suo consenso l'altra figlia di lui, era troppo esperto della vita
» teatrale per ignorare le scritture della convenuta, scritture contro
» le quali non erasi rivelata, per parte di lui, alcuna opposizione; —
» che in tale stato di cose è costante pel Tribunale ch'egli le abbia
» tacitamente approvate. »

Nella medesima sentenza il Tribunale, atteso il principio di esecuzione del contratto fatto dalla figlia, rigettava anche le sue opposizioni e la condannava alla pattuita penale (1).

352. L'autorizzazione del marito a riguardo della moglie può risultare anche dalla semplice sottoscrizione di lui a quell'atto pel quale il suo consenso si ritiene necessario. Il suo nome apposto al medesimo non può avere altro significato fuor quello di una implicita adesione alle cose ivi stipulate, come è negli usi teatrali, e questo principio fu più volte sancito nella pratica giurisprudenza (2). E credo che, per analogia, il principio stesso dovrebbe valere anche per l'autorizzazione dei minori. Quella sottoscrizione del padre, della madre, del tutore a piedi della scrittura non ha alcuna ragione di essere, se

(1) Vedi il caso esposto al n. 346 e 397. — E molto tempo prima una sentenza del Tribunale della Senna (*Gaz. des Trib.*, 13 giug. 1830) giudicò valida la scrittura che la sig. Despréaux, allora minorenne, aveva conchiuso colla *Comédie Française*, senza il consenso del padre.

« Ritenuto, disse il Tribunale, che dai fatti e dalle circostanze della causa risulta che la signora Despréaux ha esercitato da parecchi anni la professione di artista drammatica, sciente e consenziente il padre; che le scritture da lei stipulate ricevevano di poi l'approvazione del padre suo, il quale riscuoteva in persona i salarj rilasciandone quitanza; che conseguentemente, la signora Despréaux aveva una tacita autorizzazione ad obbligarsi, e poteva efficacemente contrarre una nuova scrittura, che si palesa anche più vantaggiosa, per essa, delle precedenti. »

Nella causa relativa alla scrittura di Desiderata Pochonnet, era costante che il secondo marito della madre di questa attrice non aveva firmato l'atto di scrittura. Il Tribunale rigettò questa eccezione. « Attesochè Goldstucker (il secondo marito) ebbe cognizione della doppia scrittura di sua figliastra, e ne ha persino goduto, dappoichè ne risultò a lui un diritto d'ingresso gratuito al teatro, diritto di cui egli non mancò di far uso. Che col permettere alla figliastra di recarsi sulle scene, e col profittare personalmente della scrittura da lei conchiusa egli aderiva a quanto erasi convenuto. » — ASCOLI, *Studi di giur. teatr.* n. 128, 438. — LACAN e PAULMIER, Op. cit. T. I, n. 231; — DALLOZ, *Rep.* V. *Théâtre*, n. 171; — AGNEL. *Code-manuel des art.* n. 71.

(2) BOUSQUET, *Diction. de droit.* V. *Autor. marit.*; — DALLOZ, Tom. XIX, pag. 320; — PAILLET, all'art 217; — Cass. 8 apr. 1829. — Bruxelles, 5 genn. 1822; — Cour de Cass. 23 marzo 1831; — Corte d'App. di Torino, 29 aprile 1849; — BETTINI, *Giurisp. degli Stati Sardi*, 1848-49, Parte II, col. 122.

non sia per confermare e rendere efficace le stipulazioni fatte col minore: è questa una presunzione fondata nella logica naturale delle cose e dei fatti. Spetterà al padre od alla madre dimostrare il contrario, ove sia del caso.

353. Quantunque l'autorizzazione necessaria al minore possa dedursi dalle circostanze, non si dimentichi ch'essa non vuole essere estesa oltre il suo oggetto. Da ciò che un padre al suo figlio minorenne concesse di obbligarsi o di rimanere obbligato ad un teatro, non se ne potrebbe dedurre che questa autorizzazione basti perchè il figlio possa validamente scritturarsi ad un altro teatro, a meno che fatti particolari non venissero a dimostrare il consenso del padre a questa nuova scrittura.

Quella prima concessione non rivocata, nè espressamente limitata a tempo od a luogo, potrà però sempre considerarsi come indizio di tacito consenso (1).

354. Appena giova ricordare che la scrittura del minore non può distruggere nè modificare i diritti che la legge accorda ai genitori, in forza della patria podestà, e, mancando essi, ai tutori o curatori sulla persona dei minorenni (art. 220, 277, 1379 e art. 12 delle disposizioni prelim. del Cod. Civile). Non è mai soverchia fra i pericoli e le seduzioni della carriera teatrale la sollecitudine delle persone cui è affidata la somma degli interessi materiali e morali di inesperta gioventù. In tali condizioni deve essere saldo il freno della podestà paterna, della vigilanza tutoria, affine di preservare il minore da quei traviamenti che l'età e le frequenti occasioni renderebbero sventuratamente troppo facili. È perciò naturale e prudente che, sebbene scritturato ad un teatro, il minore sia sempre sotto l'autorità dei genitori sino alla sua maggior età od all'emancipazione; egli non può abbandonare la casa paterna o quella che il padre gli abbia destinata, senza permesso di lui; e la legge stabilisce speciali norme a seguirsi nel caso che il padre non riesca a frenare i traviamenti del figlio (art. 221, 222 e seg. del Cod. Civile); il diritto di sorveglianza sulla condotta del figlio e di correzione si fonda sulle più elevate considerazioni d'ordine sociale alle quali non è lecito derogare con private convenzioni (2).

(1) SALUCCI, *Man. della giurispr. dei teatri*, Cap. VII, n. 52; — LACAN e PAULMIER, Op. cit. T. I, n. 235.

(2) Nel trattato dei signori LACAN e PAULMIER sono svolte alcune considerazioni riguardo a un caso pratico che meritano essere ricordate. A pag. 348, 352 in nota, si parlò del processo intentato dalla vedova Pochonnet, maritata Goldstucker, al direttore del *Gymnase*, perchè fosse annullata la scrittura di Desiderata Pochonnet, sua figlia minorenne. La scrittura fu dichiarata

355. Opinano i signori Lacan e Paulmier che un'autorizzazione generale con cui il padre permettesse al figlio *di seguire la carriera drammatica* non varrebbe a convalidare tutte le ulteriori scritture ch'egli potesse in seguito contrare; essa ratificherebbe bensì, a parer loro, quella scrittura per occasione ed in vista della quale fu accordata, ma non già le successive. Codesta osservazione, dicono essi, venne suggerita dal fatto seguente: « Il padre di certa Ida, dimorando a Nancy, mentre sua figlia stipulava una scrittura col signor Sèveste, le spedì una dichiarazione scritta, colla quale esprimeva di non opporsi a che sua figlia si desse alla carriera teatrale « *purchè non ismarrisse il sentiero dell'onore.* » Siffatta dichiarazione, sottoscritta in vista della scrittura Sèveste, e seguita dal silenzio del padre, poteva ratificare detta scrittura: ma non avrebbe autorizzata la minorenne a contrarre da sola altre scritture a suo arbitrio (1). Mi pare però che una generica autorizzazione ad *abbracciare la carriera teatrale* non autorizzi assolutamente la interpretazione restrittiva adottata dagli egregi autori: l'autorizzazione essendo espressa *puramente*, senza condizioni o limitazioni, non può essere circoscritta da supposizioni affatto gratuite ed arbitrarie.

356. Può nascere il dubbio in base agli art. 237, 238 Cod. Civ. qual sia la veste della madre che passa a seconde nozze riguardo al figlio minore. I citati articoli dispongono che « la madre tutrice, vo-

valida; ma appena emanata la sentenza, la figlia Desiderata citò sua madre per farsi autorizzare a scegliere altro domicilio diverso dalla casa materna, ove, secondo essa, la vita comune era divenuta impossibile. Il presidente accolse la domanda ad onta delle opposizioni della madre, ed autorizzò la minorenne a dimorare per l'avvenire ove meglio le piacesse (*le Droit* 27 agosto 1845).

Lo scopo della decisione era, a non dubitarne, di assicurare l'esecuzione della sentenza che aveva dichiarata valida la scrittura di madamigella Desiderata. V'era conflitto tra la madre, la quale non voleva permettere alla figlia di continuare le sue recite al *Gymnase*, e la figlia che non voleva abbandonarle. La decisione che separava la figlia dalla madre pose un termine a questo conflitto; ma il modo era forse legale? Finchè la madre era tutrice, il suo duplice titolo di madre e di tutrice doveva essere rispettato: col ratificare la scrittura di sua figlia non aveva alienato nè poteva alienare alcuno degli attributi della patria podestà; la quale dunque rimaneva intatta; ella conservava il diritto di vegliare sopra sua figlia, di farla abitare nel medesimo suo appartamento, o di fissarle altrove un luogo di residenza.

Nè meno poteva il Tribunale, pronunciando una separazione di natura affatto nuova, decidere che la figlia potrebbe scegliersi una dimora a suo arbitrio, e lasciare, per tal guisa, una minorenne di diciasette o diciott'anni in una completa indipendenza.

Era a dubitarsi che la sentenza che aveva confermata la scrittura di madamigella Desiderata potesse non avere adempimento? No certo; dappoichè se la madre, col fatto proprio, avesse impedito che sua figlia adempisse le proprie obbligazioni verso il teatro, ne diveniva ella stessa responsabile e si esponeva personalmente ad un'azione per danni e interessi. Si sarebbe potuta provocare contro di lei, secondo le circostanze e colle dovute formalità, la destituzione della tutela, ma fino a che questa non era pronunciata, ella doveva essere mantenuta nell'integrità de' suoi diritti verso la figlia. Lacan e Paulmier, Op. cit. T. I, n. 248.

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit., pag. 236.

lendo passare a seconde nozze, deve prima far convocare il consiglio di famiglia, il quale delibererà se l'amministrazione dei beni debba esserle conservata e potrà stabilire condizioni riguardo alla stessa amministrazione e *all'educazione dei figli*. In mancanza di questa convocazione, essa perderà di diritto l'amministrazione e suo marito sarà responsabile in solido di quella esercitata per lo passato ed in appresso indebitamente conservata. » Or potrebbe nascere dubbio, dicesi, se la madre che passò a seconde nozze senza essersi fatte confermare le facoltà dell'amministrazione e dell'educazione riguardo a' suoi figli, abbia o non abbia veste per convalidare colla sua assistenza la scrittura del minore?

La questione poteva farsi e si fece secondo la legislazione francese o l'austriaca, le quali considerano la madre vedova come *tutrice* dei figli minori (1). Ma la legge italiana deferisce alla madre, in mancanza del padre, la *patria podestà:* essa ha quindi *per legge* tanto la facoltà di educare la pro'e minorenne, come quella di amministrarne i beni: e se, volendo passare a seconde nozze, essa deve convocare il consiglio di famiglia per le pratiche indicate all'art. 237 Cod. Civ., la legge non ha per questo, in caso d'ommissione, comminato alcuna nullità riguardo agli atti di patria podestà ch'essa compiesse nel frattempo disponendo circa l'educazione o la carriera artistica del di lei figlio minore. L'art. 238 dispone che, in mancanza di tale convocazione, la madre *perderà di diritto l'amministrazione*, e suo marito sarà responsabile di quella esercitata per lo passato ed in appresso indebitamente conservata: — ma ciò riguarda unicamente i beni, e riguardo alle persone, ed alle personali attività, sembra che fino a contrarie determinazioni del consiglio di famiglia o del Tribunale, debbano ritenersi valide ed efficaci le stipulazioni fatte dal minore col consenso della madre, la quale validamente lo prestava in forza della patria podestà, che in questo riguardo non le fu tolta nè in diritto nè in fatto.

357. Se la scrittura contratta dal minore coll'assistenza di sua madre passata a seconde nozze, deve essere considerata come valida,

(1) Ecco infatti come fu risolta la questione dalla Corte di Cassazione di Francia, coll'arresto 15 dic. 1825 (Dalloz, 26. 1. 55):

« Considerando, dice l'arresto, che nel frattempo tra il rimaritarsi della madre tutrice e la riunione della famiglia che le conferisce di nuovo la tutela, o che ne la spoglia, una tutela di fatto subentra a quella di diritto; che questa sostituzione si opera necessariamente e per la stessa forza delle cose, perocchè, ove fosse altrimenti, si avrebbe un lasso di tempo più o meno lungo durante il quale la legge non veglierebbe nè sulla persona nè sui beni dei minori, il che formerebbe nella nostra legislazione una lacuna che è impossibile il supporre:

« Considerando che questa tutela di fatto non sarebbe che un vano nome, se non avesse la medesima efficacia che la tutela di diritto, ecc. » Lacan e Paulmier, Op. cit., T. 1, n. 230.

molto più dovrà esserlo quando la madre fu conservata nella amministrazione dei beni, nè alcuna restrizione o diffida speciale le venne imposta dalla deliberazione del consiglio di famiglia. Questa deliberazione distrugge quanto di irregolare avesse potuto sospettarsi nel precedente assenso della madre; essa constata che il secondo matrimonio non impedì affatto che le potesse venir mantenuta per intero la patria podestà; ha una specie di effetto retroattivo, col quale viene sanzionando tanto gli atti praticati dalla madre prima della convocazione, come quelli che potrà in seguito praticare (1).

358. Le persone che assistono per istituto di legge il minore emancipato o non emancipato nella stipulazione della scrittura, contraggono forse per ciò qualche personale obbligazione?

La negativa sembra incontestabile; esse abilitano solamente il minore ad obbligare sè stesso ed i suoi beni; e come non incontrerebbero alcuna responsabilità col consenso tacito, così non ponno assumerne coll'espressa adesione. Conseguentemente, l'impresario non sarebbe mai ammesso a proporre le sue azioni e i suoi reclami contro il padre, la madre, il tutore o il curatore che fossero intervenuti a placitare la scrittura del minorenne; e non potrebbe farlo che contro lo stesso minore, a condizione di chiamare nel relativo giudizio quelle persone la cui presenza è richiesta alla validità dei procedimenti; ma queste non ponno essere condannate se non nella loro qualità ed entro il limite dei valori onde hanno l'amministrazione per conto del minore (2).

(1) Così fu giudicato nell'affare della signora Goldstucker contro il direttore del *Gymnase*. Questa signora, che si era maritata in seconde nozze, ma non si era fatta conservare nella tutela, aveva ciononondimeno assistita ed autorizzata sua figlia, Desiderata Pochonnet, in due scritture successive che questa aveva contratte col *Gymnase;* più tardi fu poi regolarmente confermata nella tutela: ed allora spiegò petizione perchè fosse dichiarata nulla la scrittura di sua figlia, facendo osservare specialmente che il contratto era stato conchiuso da una minore non autorizzata debitamente. Il Tribunale rigettò la domanda, adducendo, fra gli altri motivi: « che, per decisione del consiglio di famiglia, la tutela di Desiderata era stata conservata alla madre: che un tale atto debbe avere effetto retroattivo sul passato, poichè esprime che col passare a seconde nozze la madre non si rese indegna della tutela: che non è dunque possibile di ammettere questa madre a sostenere essa medesima il contrario, asserendo che, avanti la decisione della famiglia, ella tradiva gli interessi della minore, e non le prestava che una vana assistenza. » LACAN e PAULMIER, loc. cit., n. 234.

(2) Il Tribunale di Commercio di Parigi, (*le Droit*, 3 agosto 1849) avrebbe giudicato che l'autorizzazione del padre equivale ad un'obbligazione personale. Zelie Collinet, attrice minorenne, erasi scritturata nei cori dell'*Opèra Comique* per un anno, sotto una pena convenzionale di 700 franchi. Il padre aveva firmata la scrittura, facendo precedere la sua firma da queste sole parole: *buono per autorizzazione*. Essendosi Zelie Collinet rifiutata ad adempire le convenzioni, il Tribunale condannò il padre a pagare la pena convenzionale stipulata.

Gli è difficile giustificare in diritto questa decisione. Una semplice autorizzazione non è lo stesso che un'obbligazione solidale. Se si voleva la garanzia personale del padre, conveniva chiederla ed ottenerla. Essendosi da lui avuto non altro che un'autorizzazione, il direttore mo-

359. Perchè sia valida la scrittura fatta dal minore debitamente rappresentato è forse necessario ch'egli trovisi in tale età da poter comprendere la portata dell'assunta obbligazione?

In generale il legittimo rappresentante del minorenne, per ciò che riguarda gli affari di questo entro i limiti dell'amministrazione ordinaria, ha veste a confermare la sua obbligazione: ma non già a vincolare la sua prestazione e libertà personale, lui invito od insciente. Se quindi si fece sottoscrivere un contratto simile ad un fanciullo, la sua volontà non può avere legale efficacia; egli non è obbligato, e può chiedersi la nullità del contratto; ben inteso che se il padre o la madre avessero fatta sigurtà pel minore, sarebbero in proprio responsabili (1).

360. Un altro caso è a contemplarsi: quello, cioè, in cui i genitori avessero scritturato il loro figlio minore senza che questi abbia preso parte al contratto. Come nel caso precedente, il minore non è obbligato; ma i genitori sono passibili dei danni ed interessi verso il direttore, per l'inadempimento del contratto. V'è una grande differenza, sotto questo aspetto, fra il caso in cui padre e madre intervengono ad un atto solamente per autorizzare il minore, contrattando in suo nome e per suo conto, e quello in cui trattano essi direttamente e in loro nome personale. Nel primo caso, la loro autorizzazione pura e semplice non li obbliga, dappoichè è principio, in materia di tutele e cure, che chi autorizza non si obbliga, *qui auctor est, non se obligat.* Nel secondo caso, i genitori promettendo il fatto del minore, si obbligano a far in modo che l'impresa teatrale fruisca l'opera di quello: essi sono parti principali nel contratto, e devono essere responsabili per l'inadempimento della loro promessa, specialmente quando ciò dipenda da loro colpa (2).

strava d'essersi accontentato della obbligazione della figlia, e non poteva avere contro il padre che l'azione derivante dalla sua qualità di tutore od amministratore dei beni di lei. — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. 1, n. 237; — DALLOZ, loc. cit., n. 175.

(1) Nell'aprile del 1824, madamigella Ancelin, di dodici anni, erasi, coll'autorizzazione della madre, scritturata come ballerina al teatro dell'*Ambigu-Comique*. Nel 1828, quest'ultima chiese la nullità della scrittura. La Corte di Parigi ammise la nullità, « ritenuto che una figlia dodicenne doveva necessariamente ignorare i pericoli dell'obbligazione da essa contratta: dal che deriva non esservi vincolo giuridico ». *Gaz. des Trib.*, 1 dic. 1828; LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. 1, n. 238.

(2) AVVENTI, *Mentore teatrale*, p. 24, § 53. — Nel 1832 se ne presentò esempio avanti il Tribunale di Commercio in Parigi. Berger e Mathon avevano scritturato i loro tre figli per sette anni, al teatro del sig. Comte. Essendosi associati poco dopo per condurre altro teatro, ritirarono i loro figli dallo spettacolo *Choiseul* per farli agire sul teatro rivale. Comte domandò che gli fossero resi i tre fuggiaschi: e il Tribunale accolse la domanda, sotto comminatoria di 1000 fr. ai signori Berger e Mathon, e sotto altre clausole penali in caso di nuove diserzioni; *Gaz. des Trib.* 18 nov. 1831 e 17 marzo 1832, 8 e 9 maggio 1843; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. 1, n. 239; — DALLOZ, loc. cit., n. 176.

361. La giurisprudenza offre molti giudicati contraddittorj sul punto di sapere se le clausole penali stipulate nella scrittura di un minore, approvata dal consenso de' suoi legittimi rappresentanti sieno o non sieno efficaci e diano azione in giudizio. Importa quindi vedere quale sia, a termine del diritto italiano, la norma più conforme a ragione e giustizia. La clausola penale o pena convenzionale, secondo i legisti, è una convenzione colla quale il debitore, ossia colui che contrae un'obbligazione, per meglio garantire l'adempimento di questa, si assoggetta ad una prestazione qualunque, per esempio al pagamento d'una data somma in danaro, pel caso in cui non adempia alla medesima, o non vi adempia interamente e nel modo e tempo determinato (1).

Ora se la scrittura del minorenne approvata dai genitori, o dal tutore o dal curatore dee ritenersi valida ed efficace per quanto riguarda il vincolo delle sue prestazioni personali, non può dirsi altrettanto di quelle penalità che andrebbero a colpire *i beni* di lui, ove eccedessero le rendite lasciate all'ordinaria amministrazione; in quanto che la legge vieta espressamente, sì al genitore, come al tutore e curatore qualsiasi alienazione dei beni del minore se questa non sia previamente autorizzata dal Tribunale (art. 224, 296, 301 Cod. Civ.): e non può revocarsi in dubbio che la clausola penale sia una alienazione anticipata, *sub conditione*, di una porzione dei beni di lui; quindi la ragione della nullità di cotali stipulazioni ci sembra scaturire evidentemente dalla legge scritta.

Nè può sfuggire l'altro riflesso che le pene convenzionali sono quasi sempre sproporzionate al pregiudizio che le parti si figurano di poter soffrire, talchè ponno sovente riuscire rovinose al minore; in tal caso la lesione sarebbe manifesta: ma contuttociò, a sensi della legislazione italiana, pel solo fatto della lesione in questa materia, non sarebbe data l'azione rescissoria nè di nullità al minore (art. 1308 Cod. Civ.), perchè gli atti compiuti nel modo voluto dalla legge nell'interesse del minore hanno la forza che avrebbero, se fossero fatti da un maggiore d'età pienamente capace (art. 1304 C. C. Vedi anche n. 349): e la clausola penale, secondo il nostro Codice, non può essere moderata nemmeno dal giudice, se non nel caso che l'obbligazione sia stata in parte eseguita (art. 1230, 1214). Conviene dunque ritenere che le clausole penali, nelle scritture dei minori, sono nulle *ipso jure*, perchè eccedenti sia le facoltà del minore, sia quelle dalla legge impartite ai suoi legittimi rappresentanti.

(1) FABRO, *Cod.*, lib. VIII, tit. 26, def. 9. 11. — CATTANEO e BORDA, all'art. 1209 e seg. C. C.

Ma con ciò siamo ben alieni dall'affermare che debbano ritenersi nulle anche le scritture che le contengono. Per la sola presenza della clausola nel contratto, non potrà il minore domandare ai Tribunali e la liberazione dalla pena ed insieme lo scioglimento da ogni altra obbligazione: questo sarebbe, oltre i limiti di giustizia. Allorchè in una convenzione fra maggiore e minore, la clausola da cui deriva la lesione non può separarsi dalle altre senza che i diritti e gli obblighi da queste procedenti al minore sieno per ciò appunto mutati, nessun dubbio che la lesione viziante una clausola vizj anche le altre. Ma così non dee avvenire quando la clausola viziosa può essere eliminata od annullata senza alterare menomamente nè i diritti del minore nè le sue obbligazioni in quanto sieno lecite; in questo caso vale l'assioma *utile per inutile non vitiatur.* — La nullità non può colpire che le clausole nulle: ma non distrugge la convenzione nella sua sostanza. Egli è perciò che, mentre la legge dichiara che la *nullità dell'obbligazione principale produce la nullità della clausola penale*, ha però soggiunto che *la nullità della clausola penale non produce quella dell'obbligazione principale* (art. 1210 Cod. Civ.); non può quindi autorizzarlo a chiedere l'annullamento dell'intiero atto.

Supponiamo, adunque, che un minore, il quale ha contrattato in concorso delle persone la cui assistenza è dalla legge richiesta, si rifiuti a compiere le sue obbligazioni; il direttore lo impetisce in giudizio e chiede sia condannato ad adempire i suoi obblighi od a pagare la pena stipulata. I Tribunali non possono aver riguardo alla fissazione della pena convenzionale, ma devono ciononpertanto ordinare l'esecuzione di una scrittura che fu contratta regolarmente, e, pel caso che il minore vi si rifiuti, condannarlo ai danni ed interessi il cui ammontare dipenderà dalle circostanze, ed è rimesso alla loro apprezziazione. Essi devono determinare l'indennità come la determinerebbero nel silenzio dell'atto, in ragione dell'effettivo pregiudizio che la contravvenzione del minore può aver cagionato all'impresa (1).

362. Ma la nullità che infirma la stipulazione della pena convenzionale in quanto obbliga il minore, non la infirma del pari in quanto obblighi l'impresa. Si richiami quanto fu detto al n. 350. L'impresario non può addurre l'incapacità del minore per sottrarsi al pagamento della pena convenzionale, come non potrebbe addurla per dimandare la nullità della scrittura: giusta l'art. 1107 Cod. Civ. non è lecito alle persone capaci di obbligarsi, di opporre, per eccezione, l'incapacità di

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 240.

coloro coi quali contrassero: imperocchè, come scrive Ulpiano: *qui emit obligatus est pupillo, pupillum sibi non obligat* (1).

363. Allorquando la scrittura d'un minore viene annullata per causa della sua minor età, è frequente il caso che il direttore o impresario trovisi da una parte avergli sborsato del danaro, dall'altra privato dell'opera di lui. In tale emergenza l'art. 1307 Cod. Civile permette di ripetere la somma pagata in conseguenza della scrittura, a condizione però di provare che quanto fu pagato venne rivolto a vantaggio del minore.

Questa è l'azione od eccezione che i giureconsulti chiamano *de in rem verso*, desunta dal diritto romano, secondo il quale tale azione era accordata contro il padre di famiglia ed a favore di quello il cui danaro od altro valore fosse stato impiegato a profitto del figlio, senza autorizzazione del genitore, per supplire a spese necessarie od utili in vantaggio di questo (2).

Pur troppo non è sempre facile il provare che l'importo sborsato sia stato convertito in vantaggio del minore: ma, come questa regola è basata al principio di naturale giustizia ed equità che nessuno deve farsi più ricco con danno altrui e ingiustamente (3), i Tribunali non dovranno esigere troppo rigorosa questa prova, essendo in generale assai malagevole ogni prova che riguarda il fatto altrui, molto più in quanto concerne il modo di erogare una somma qualsiasi di danaro.

Importante è poi lo stabilire se ogni versamento fatto dal direttore od impresario possa ripetersi nel caso suavvertito. E a questo proposito sembra opportuna la seguente distinzione. Se le somme pagate dall'impresa non rappresentano che un corrispettivo dell'opera prestata dal minore, egli è certo che non può chiedersene la restituzione; l'impresario non può arricchirsi a danno del minore per effetto di un annullamento che fu pronunciato nell'interesse di quest'ultimo: ma se il medesimo non prestò opera alcuna, l'impresa potrà costringere il minore a restituire tutto ciò che avesse convertito in suo vantaggio. *Restitutus, sicut in damno morari non debet, ita nec in lucro.* L. unic. Cod. *de repet. quæ.* Il direttore deve poi fornire la prova di ciò che pretende aver recato profitto al minore (4).

364. Lacan e Paulmier aggiungono un'ultima osservazione sullo spirito che informa il più delle volte le azioni rescissorie dei minori,

(1) L. 13, § 20, Dig., *de action. emti;* — e L. 19 Dig., *de div. reg. jur.*, citata al n. 348.

(2) V. L. 1, 3, 10, Dig., *de in rem verso* — V. su tale argomento le annotaz. di CATTANEO e BORDA, all'art. 1244 Cod. Civ., n. 3; — AGNEL, Op. cit., n. 73.

(3) *Nemo cum alterius detrimento et injuriâ locupletior fieri potest*, L. 206, Dig., *de reg. jur.*

(4) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 242.

che troviamo opportuno di riferire. È assai raro, dicono essi, che a dette azioni di nullità, delle quali i minori assediano i giudizj, si presentino sotto circostanze tali che le rendano meritevoli di favore. Sarebbero a guardarsi con interessamento una fanciulla, un giovinetto, che, sedotti un istante dalle illusioni della loro età, volendo poscia seguire una voce più severa, si volgessero ai Tribunali per ottenere l'unico mezzo onde sfuggire alli scogli della loro condizione, ed assicurare l'innocenza de' loro costumi all'ombra di una professione meno pericolosa. Tale non è, si può affermarlo, la consueta fisonomia di simili affari. Sono quasi sempre minori, più minori di diritto che di fatto, i quali, appena sôrti a qualche riputazione in un teatro, ricevendo altrove offerta di condizioni più vantaggiose, non ricordano la loro minore età se non per giovarsene a conchiudere un buon affare: ed hanno già strette intelligenze e promesse con un nuovo direttore quando imprendono col primo la lotta dei Tribunali. Non è la professione ch' essi intendono a cambiare, ma lo stipendio: ed a questo calcolo sagrificano la fede dei contratti e spesso anche i doveri della riconoscenza. Qualunque possa essere la riuscita di questi intrighi, il pubblico e i Tribunali dovranno sempre segnalarli come immorali (1).

365. La ratifica fatta da un maggiorenne di un contratto da lui stipulato in minor età tiene valido il contratto stesso dalla sua origine anche in confronto ed a riguardo dei terzi.

Il contratto conchiuso dal minore non è nullo *ipso jure*, ma rimane privo di giuridica efficacia fino a che non sia stato dal suo legittimo rappresentante approvato a termine di legge. Diffatti l'azione della legge riguardo alle stipulazioni dei minorenni è azione di tutela, di protezione, di favore: or è evidente ch'essa mancherebbe alla propria missione se annullasse senz' altro un contratto perchè conchiuso da un minorenne, o se facesse decorrere la sua efficacia solo dal momento in cui l'approvazione viene impartita, facendogli così perdere i vantaggi che ha saputo procurarsi nel tempo intermedio. L'altra parte rimane obbligata fino all'autorizzazione, perchè giusta l'art. 1107 Cod. Civ., la persona capace di obbligarsi non può opporre l'incapacità del minore con cui ha contrattato: la ratifica, adunque, seguita dopo la stipulazione ed espressa dal minore divenuto maggiorenne tiene luogo ed equivale all'autorizzazione del legittimo rappresentante o del giudice (quando occorra) e perfeziona il contratto (2); può anzi

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 263.

(2) V. *Giurisprud. pratica* di Venezia, di L. BERETTA, 1850, pag. 3. — L. 3 Cod. *Si major factus;* L. 13, § 29 Dig., *de act. empti;* — VOET, Tit. *de reb. eor. qui sub.*, — MERLIN, *Questioni di diritto*, alla voce *Hypot.* — FABRO, Cod., lib. 41, 33, def. 3.

dirsi che l'atto con cui nella età maggiore si ratifica un affare conchiuso in età minorenne, è un atto con cui si rinuncia al diritto di impugnare la contrattazione (V. anche n. 348, 350 e seg.).

366. Gli acquisti e le spese, che fa un minore regolarmente scritturato ad un teatro, non possono invalidarsi fino a quando risultano necessarie e riflettono l'esercizio della sua professione. Le obbligazioni o cambiali ch'egli avesse accettato per l'acquisto di costumi, sono valide. Le sue spese per cotali arredi o somministrazioni sono spese *utili*, che ridondarono a suo vantaggio e la prova di questo vantaggio si scorge in *re ipsa*, è insita al fatto stesso: quindi l'azione di pagamento contro di lui sarebbe legittimata dal disposto dell'art. 1307 Cod. Civile: e per la medesima ragione andrebbe respinta l'azione ch'ei credesse promuovere in ripetizione di indebito, per quanto avesse pagato dipendentemente dai titoli anzidetti (1).

367. Riguardo alle spese che fossero straniere alla professione di attore, conviene distinguere fra il minore emancipato ed il minore non emancipato. Il minore non emancipato è sempre soggetto alla podestà del padre o del tutore che lo rappresentano in tutti gli atti civili e ne amministrano i beni (art. 220, 224, 277 Cod. Civile): egli non può quindi fare o ricevere pagamenti, nè sottoscrivere cambiali, chirografi di mutuo, od altre consimili obbligazioni (2). La legge, per altro, ha provveduto onde rimanga salvo il principio che la buona fede e l'equità raccomandano, che, cioè, nessuno abbia ad arricchire indebitamente a danno altrui, epperò ammette il creditore a provare che i valori da lui somministrati a un minore, a un interdetto o inabilitato, o ad una donna maritata, furono rivolti a vantaggio dei medesimi (art. 1307 Cod. Civ.), nel qual caso questi ultimi rimangono obbligati fino a concorrenza di quanto fu convertito in loro profitto.

Jenny Colon, essendo minore e addetta al teatro del *Vaudeville*, aveva sottoscritto in quattordici mesi, per 25,000 franchi in delegazioni a favore di certo Delaporte. Il Tribunale della Senna annullò queste delegazioni: « ritenuto che l'attrice era minorenne, e che non » era giustificato le libellate somme fossero state convertite a suo » vantaggio. »

Quanto all'emancipato, siccome egli può fare da solo tutti gli atti

(1) SALUCCI, *Man. di giurispr. teat.*, Cap. VII, n. 52; — E. AGNEL, *Code-Manuel des artistes*, n. 73; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 245.

(2) *Gazette des Trib.*, 7 marzo 1828; — VIVIEN e BLANC, n. 302; — DALLOZ, *Rép.* loc. cit., n. 184. — I Romani dicevano perfino che il minore, ricevendo a mutuo, non assumeva obbligazione neppure in diritto naturale. *Pupillus mutuam pecuniam accipiendo, ne quidem jure naturali obligatur.* L. 59, Dig., *de oblig. et action.*

che non eccedono l'ordinaria amministrazione (n. 347), così le obbligazioni ch'esso contrae per cause estranee alla sua professione non sono nulle come quelle del minore non emancipato. Il creditore non è neppure tenuto a provare che i valori da lui forniti siano stati rivolti a vantaggio del debitore. E la legge italiana non accoglie neppure la facoltà che dall'art. 484 Cod. Napoleone (simile all'art. 362 del Cod. Albertino) era conferita ai Tribunali di moderare queste obbligazioni, ove fossero eccedenti, secondo la fortuna del minore, la buona o mala fede delle persone che con esso contrattarono, l'utilità od inutilità delle spese; si è veduto il diverso sistema adottato dalla nostra legislazione (n. 349), e secondo questa, adunque, potranno infirmarsi gli atti e le obbligazioni dell'emancipato solo in quanto si giunga a dimostrare che nei medesimi egli eccedette i confini dell'ordinaria amministrazione.

368. A chi appartiene il godimento delle mercedi dovute all'artista minorenne? La legge accorda al padre (ovvero alla madre quando esercita essa la patria podestà od il padre sia escluso dall'usufrutto per cause a lui personali) l'usufrutto dei beni che provengono al figlio da successione, donazione o da qualunque altro titolo lucrativo, e lo conserva sino a che il figlio sia emancipato od abbia raggiunto l'età maggiore (art. 228, 231 Cod. Civ.). Questo usufrutto non comprende i beni che i figli possono acquistare *in occasione o per esercizio di arti o professioni o altrimenti col proprio lavoro e colla propria industria separata* (art. 229, n. 4 Cod. Civ.): in questa classe di beni devono collocarsi i salarj che i minori percepiscono in conseguenza delle loro scritture, poichè costituiscono un peculio *quasi castrense*, sul quale non cade l'usufrutto legale dei genitori. Ma siccome questi hanno dalla legge il mandato ad *amministrare i beni* dei loro figli minori, così anche il peculio teatrale, quantunque non sia colpito dall'usufrutto che il legislatore accorda ai genitori, è però soggetto all'amministrazione di questi (art. 224, 231 Cod. Civ,); essi soli hanno diritto di esigere le paghe e i quartali, di amministrarli e farne impiego, salvo l'obbligo di renderne conto allo stesso minore verificandosi la sua emancipazione o maggiore età (art. 224, 1241, 302, 316 Cod. Civ.).

369. E che dovrà dirsi dei regali in danaro, in preziosi, od altro che venissero fatti al minore nel tempo dell'usufrutto legale? Se codesti doni sono conseguenza diretta dell'esercizio della sua professione, e furono a lui presentati in segno di ammirazione, di stima o di simpatia pel suo talento, od, in generale, per le qualità che, sulla scena, costituiscono il merito d'un attore, questi doni fanno parte del pecu-

lio di cui gli spetta la piena proprietà. Se si tratta di regali che non abbiano alcun rapporto colla sua professione e che gli potrebbero giungere anche in diversa carriera, essi devono seguire la regola comune e rimanere soggetti all'usufrutto dei genitori (1).

370. Per le cose fin qui dette è facile arguire che, se i genitori del minore sono morti, non essendovi luogo all'usufrutto legale, dovranno osservarsi le norme generali relative alla tutela; e cioè i salaij di lui non potranno essere rilasciati che al tutore e dietro sua quitanza; poichè pagando direttamente al minore, l'impresario corre pericolo di dover pagare due volte (art. 277 e 1241 Cod. Civ).

371. Il minore emancipato ha, per legge, il diritto di percepire le rendite e farne quitanza, senza dipendere dal curatore (art. 317 Cod. Civ.). Il minore emancipato può dunque riscuotere i propri salarj dietro sue ricevute, e disporne; sotto pena, per altro, quando ne abusi, di vedersi privato del beneficio dell'emancipazione (art. 321 Cod. Civ.).

372. Come l'interdizione colpisce coloro i quali trovansi in condizione di abituale infermità di mente che li rende incapaci di provvedere ai propri interessi, così l'interdetto non può contrarre valida scrittura, lo che è espressamente sancito all'art. 335 Cod. Civ., il quale dichiara nullo *ipso jure* qualunque atto fatto dall'interdetto.

373. L'infermo di mente, il cui stato non sia così grave da far luogo all'interdizione, e il prodigo ponno essere soggettati al giudizio detto di *inabilitazione*, in forza del quale viene loro deputato un curatore per assisterli negli atti più importanti: ma gli inabilitati possono anche senza di lui, contrarre una scrittura teatrale. L'art. 339 Cod. Civ. vieta loro solamente di stare in giudizio, fare transazioni, prendere a prestito, ricevere capitali, alienare stabili od aggravarli di ipoteca, o fare altri atti che eccedano la semplice amministrazione; ma non sono privati del diritto di abbracciare quella professione che loro talenti, e, conseguentemente, di fare quelli atti che ne sono un ordinario preliminare. Se, nondimeno, le condizioni della scrittura fossero esorbitanti e macchiate di manifesta lesione pel prodigo, come una penale che fosse in flagrante sproporzione cogli onorari pattuiti, esse verrebbero dai Tribunali annullate per gli stessi principj che svolgemmo rapporto al minore emancipato (2).

(1) La legge romana conteneva una distinzione analoga riguardo al peculio castrense. « *Castrense peculium est quod a parentibus, vel cognatis in militia agenti donatum est, vel quod ipse filius familias in militia adquisivit, quod, nisi militaret, adquisiturus non fuisset. Nam quod erat et sine militia adquisiturus, id peculium ejus castrense non est.* » L. 11, Dig., *de castr. pec.* — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 250.

(2) E. AGNEL. Op. cit. n. 75; — LACAN e PAULMIER, Op. cit. n. 255.

Sezione II. — *Scritture delle donne maritate.*

374. L'autorizzazione maritale, secondo i principj della legislazione italiana, non è più necessaria alla donna maritata per la validità di qualsiasi atto od obbligazione, come richiedevasi pel Codice francese ed Albertino: essa fu limitata soltanto a certi atti di maggiore importanza ed a casi più gravi (1): mentre conveniva rendere omaggio ai principj liberali dell'epoca, che più non tolleravano l'assoluta incapacità giuridica della donna quando sia priva del consenso del marito, sembrò prudente e cauto prevenire i pericoli e gl'inconvenienti gravissimi che possono derivare dalla assoluta indipendenza di lei a danno della famiglia e di lei medesima. Nè fu tanto la fragilità del sesso, l'*infirmitas consilii* di Cicerone, che indusse i nostri legislatori a mantenere in molti casi l'autorizzazione maritale, poichè si è data piena capacità e libertà di obbligarsi alle nubili ed alle vedove: ma bensì ciò avvenne nel riflesso della necessità di attribuire al marito un'autorità, un potere, che valessero ad assicurare il buon andamento e gli interessi di quella unione conjugale, di quella famiglia di cui egli è capo e custode e legittimo rappresentante.

Ma del rimanente, tutti quegli atti pei quali la legge espressamente non richiede l'autorizzazione maritale, potranno compiersi dalla donna maritata senza bisogno di alcun consenso o formalità, essendo riguardo a questi perfettamente equiparata all'uomo; sotto avvertenza

(1) « La moglie non può donare, alienare beni immobili, sottoporli ad ipoteca, contrarre mutui, cedere o riscuotere capitali, costituirsi sicurtà, nè transigere o stare in giudizio relativamente a tali atti, senza l'autorizzazione del marito.

« Il marito può con atto pubblico dare alla moglie l'autorizzazione in genere per tutti o per alcuni dei detti atti, salvo a lui il diritto di rivocarla » (art. 134 del Cod. Civ.).

però che il loro adempimento sia conciliabile coll'adempimento de' suoi doveri verso il marito e verso la famiglia, altrimenti il contratto sarà nullo come contrario alla legge.

375. In questo argomento, per altro, non crediamo possa gran fatto giovarci la giurisprudenza francese, la quale si mantenne in proposito assai rigorosa, ritenendo che alla donna maritata, per acconsentire ad una scrittura, sia sempre necessaria l'autorizzazione del marito, anche quando essa avesse già conchiuso una prima scrittura: a meno che non avesse previamente ricevuto un'autorizzazione generale a stipulare qualsiasi contratto teatrale, e questa autorizzazione non fosse stata revocata (1). E i signori Lacan e Paulmier vanno persino a sostenere che neppur l'autorizzazione generale che il marito avesse conceduta alla moglie di dedicarsi al teatro e di contrarre scritture a piacimento, non basterebbe alla regolarità delle medesime, a meno che non fossero state espressamente o tacitamente da lui ratificate: pel motivo che, dicono essi, non può egli abdicare anticipatamente alla sua autorità maritale, nè la moglie rinunciare anticipatamente alla protezione da cui deve essere incessantemente assistita (2). E la loro opinione sarebbe confortata eziandio dall'art. 223 Codice Napoleone, il quale dichiara che « ogni autorizzazione data in genere, ancorchè stipulata nel contratto di matrimonio, non può essere valida, se non relativamente all'amministrazione dei beni della moglie »; mentre il Codice italiano abiliterebbe le autorizzazioni generali, purchè fatte per atto pubblico (art. 134, alinea, Cod. Civ.). — Ma, come dicemmo, la giurisprudenza italiana vuol essere regolata da principj diversi, e quindi a nulla gioverebbe l'autorità degli scrittori e dei giudicati francesi.

La differenza essenziale fra il sistema italiano ed il francese in argomento sembra esser questa che, secondo il sistema francese, la scrittura della donna maritata è sempre nulla pel solo fatto che vi manchi il consenso del marito: secondo il sistema italiano, nullità esiste sol quando il marito possa dimostrare che la detta scrittura impedisce alla donna di adempire agli altri suoi doveri verso la famiglia: nel primo, il consenso è un requisito essenziale, necessario alla validità dell'atto, come pella scrittura del minore; nel secondo il marito ha diritto di opposizione solo allorchè gli interessi e i diritti della famiglia, di cui egli è capo, vengano feriti o minacciati.

376. Sebbene quindi non sembri potersi elevare questione, sotto il

(1) Vivien e Blanc, *De la legisl. des Théâtres*, n. 215; — Dalloz, *Recueil alphab.* V. *Théâtre*, Sez. 2, § 2, n. 4; — E Agnel, Op. cit., n. 76.

(2) *Legislat. et jurisprud. des Théâtres*, T. 1, n. 259.

vigore del Codice patrio (1), circa la validità delle scritture stipulate dalla donna maritata senza il consenso del marito, in quanto codeste obbligazioni non cadono in alcuna di quelle per cui la legge richiede l'autorizzazione maritale; pure dovrebbe in massima ritenersi nulla quella scrittura ch'essa stipulasse con un impresario o con qualche drammatica compagnia, allorquando per adempire a'suoi obblighi dovesse abbandonare la casa maritale. Per questi e simili atti sarebbe necessario il consenso del marito, non già come autorizzazione a contrattare, ma come dispensa ai doveri il cui adempimento avrebbe diritto di esigere dalla moglie.

Ma quanto facile e semplice è il principio in sè medesimo, altrettanto può essere difficile e complicata la sua applicazione.

Una moglie si obbliga di rappresentare nel teatro del suo domicilio parti nelle tragedie, nei drammi, nelle commedie, nei melodrammi, nei balli, od in altri spettacoli.

Tutti questi ed altri simili casi sono al certo dominati da quel principio, ma la decisione, se esso vi sia rispettato o violato e perciò se sia valida o nulla l'obbligazione della moglie, è subordinata ad un complesso di circostanze dell'ordine più delicato, e di caso in caso le scritture teatrali possono presentare condizioni e stipulazioni sia riguardo al materiale interesse, sia riguardo al vincolo delle prestazioni personali, le quali renderebbero legalmente impossibile il contratto. In simili contestazioni, adunque, dovrà aversi speciale riguardo alla condizione del marito e della moglie, allo stato economico della famiglia ed al bisogno che questa abbia dell'assistenza e presenza della donna che è moglie e madre. Se il marito sia infermo, se i figli siano bambini, o v'abbiano fanciulle da vegliare, chi sosterrebbe che non infrange i suoi doveri di moglie e di madre colei che lascia la casa maritale per prestare l'opera ad estranei? (2)

377. Nel dubbio, specialmente se vi siano figli, deve decidersi per la nullità del contratto, in omaggio alla autorità del marito che è capo della famiglia, e per il bene della pace della casa, che potrebbe essere gravemente compromessa dalla continuata opposizione in cui si trovassero il fatto della moglie e la volontà del marito (3).

378. V'è inoltre una condizione come vedemmo assai frequente

(1) Per la legislazione e giurisprudenza francese la donna maritata non può, in generale, obbligarsi senza il consenso del marito. E quindi i trattatisti di giurisprudenza teatrale risolvono ogni questione in argomento secondo il principio surriferito. V. LACAN e PAULMIER, Op. cit. T. I, n. 256 e s. — DALLOZ, *Rep. de legisl., doct. e jurisp.*, V. *Théâtre*, n. 178-183.

(2) E. PACIFICI MAZZONI, *Cod. Civ.*, *Delle Locazioni*, n. 275.

(3) E. P. MAZZONI, loco sovra citato.

nelle scritture, quella, cioè, di considerevoli penali, per la quale eccedendosi l'ordinaria amministrazione, si avrebbe pur sempre d'uopo dell'assenso maritale, o, in difetto, dell'autorità giudiziaria (V. nn. 361, 362).

379. Quando il marito avesse prestato l'assenso ad una scrittura, non potrebbe essere ammesso a sospenderne l'esecuzione fino a che ne sia scaduto il termine; soltanto alla scadenza è in facoltà di permettere e proibire (quando si verifichino impellenti circostanze le quali feriscano il diritto di famiglia) che la scrittura sia prorogata o rinnovata.

380. Il marito non potrebbe invocare la nullità della scrittura fatta dalla moglie, quando vi avesse prestato il consenso anche solo tacitamente. Quando, per esempio, risultasse che la scrittura fu conchiusa in sua presenza, o che egli ne ebbe notizia e non vi si è opposto, e molto più se il contratto ebbe, per qualche tempo, esecuzione senza reclamo da parte sua, egli non è più ammissibile a domandarne la nullità (n. 351). E, di vero, è presunzione più che ragionevole quella di ritenere che, quand'anche il marito non fosse intervenuto al contratto, non possa così pienamente ignorare la condotta di sua moglie da non sapere perfino quando ella prenda attiva parte a pubblici spettacoli: e perciò il suo silenzio in tali casi è ritenuto equipollente al tacito consenso. Abbiamo un argomento d'analogia riguardo alla moglie che diasi alla mercatura: *il consenso del marito si presume quando l'esercizio della professione di commerciante sia pubblico e notorio* (art. 7 Cod. di Comm.); ed i motivi della decisione sono gli stessi anche per la moglie che si dedica alla professione di artista teatrale. — Nulla è più pubblico del pubblico spettacolo: e toccherebbe al marito l'addurre concludenti prove (malattia, assenza od altra circostanza simile), che giustificassero l'ignoranza in lui di ciò che per ogni altra persona assume il grado di notorietà incontestabile.

Se, poi, il marito avesse indirettamente partecipato e goduto i profitti della scrittura, avrebbe dato con ciò il più manifesto indizio di approvazione, come si è già esposto ai nn. 346, 351, 352.

381. Il consenso tacito od espresso accordato dal marito alla moglie per contrarre scrittura con un impresario non implica adesione ad altre scritture che ella potesse in seguito stipulare con quella od altre imprese, a quello stesso teatro o ad altre scene (n. 353). Il diritto di opposizione spettante al marito si fonda sull'ordine e sulle necessità della famiglia. Non tutte le scritture nè tutti i teatri offrono le medesime condizioni di luogo, di tempo, di decoro, di profitto: nè le condizioni di qualunque famiglia sono così invariabili, che una occu-

pazione la quale può essere oggi indifferente o vantaggiosa, non riesca domani per una moglie e per una madre sconveniente o fatale. In caso di contestazione è rimesso alla saviezza dei Tribunali il giudicare.

382. Se la moglie è libera, quando non leda i diritti e gli obblighi di famiglia, di contrarre scrittura senza l'autorizzazione del marito, riesce ovvio il comprendere che il marito non può obbligare la moglie con una scrittura alla quale essa non abbia acconsentito e che rifiuti di osservare. In questo caso il marito che fece pieggeria è responsabile verso l'impresa del pregiudizio che il rifiuto della moglie può a lui cagionare. Ed il pagamento dell'indennizzo non può colpire che i beni personali del marito, e, se v'è comunione fra gli sposi, anche quelli della comunione, ma non mai quelli della moglie.

383. Se la scrittura delle donna maritata fu approvata dal marito, o non sianvi circostanze per le quali essa sia suscettibile di annullamento, ne viene di necessaria conseguenza ch'essa potrà, senz'altra autorizzazione, contrarre obbligazioni, fare tutte le spese, e sottoscrivere tutti quegli atti che all'esecuzione di essa si riferiscono; ed anche qui invochiamo l'analogia del disposto all'art. 8 del citato Codice di Commercio (1).

384. E parimenti, in tali condizioni, essa potrà anche senza speciale autorizzazione del marito, e perfino contro il divieto di lui, esigere, dietro semplice quitanza, gli onorarj dovutile come attrice in base alla sua scrittura: tale massima è infatti accolta per la moglie che fu autorizzata alla scrittura, anche negli Stati ove l'autorizzazione è sempre richiesta, come in Francia (2).

385. La donna maritata risponde col proprio delle obbligazioni incontrate nell'esercizio dell'arte, ma quando il matrimonio fosse contratto sotto il regime della comunione dei beni, le conseguenze potrebbero colpirne anche il marito (3). In Italia questo regime ebbe

(1) Anche secondo la giurisprudenza francese è questa una conseguenza naturale del consenso espresso o tacito del marito: *Le Droit*, 21 marzo 1846; — DALLOZ, *Repert. de legisl.* V. *Théâtre*, n. 184; — LACAN o PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 266.

(2) Decis. del Trib. della Senna, 27 nov. 1829; — VULPIAN e GAUTHIER, *Code des théâtres*, pag. 227, 228; — VIVIEN e BLANC, *Legislat. des théâtres*, n. 303.

(3) In caso di comunione, le obbligazioni sottoscritte dalla moglie per l'esercizio della professione, riputandosi sottoscritte col consenso del marito, gravano sul marito, del pari che sulla moglie: e l'esecuzione può essere diretta tanto sui beni della comunione, come sui beni personali dei conjugi (art. 1419 C. Nap.). A *fortiori* questo principio dovrà applicarsi nelle condanne che avessero luogo in base alla scrittura celebrata col direttore del teatro. Le indennità, le pene convenzionali, le restituzioni a cui possono dar luogo le infrazioni commesse dalla moglie, sono a carico della comunione e del marito.

A questo proposito fu elevata una questione abbastanza singolare, cui non tenne dietro alcuna decisione giudiziale. Un marito era intervenuto alla convenzione colla quale sua moglie erasi scritturata ad un teatro, per un certo numero d'anni, sotto la pena convenzionale di 10,000

sempre pochissimo favore: e pel Codice ora vigente non è neppure ammessa comunione fra conjugi fuorchè quella degli utili: nondimeno

franchi in caso di contravvenzione alle clausole del contratto. Prima che spirasse il termine della scrittura, il marito accusa in polizia correzionale la moglie per adulterio, ed è infatti condannata ad alcuni mesi di carcere. Così trattenuta in prigione, non può essa continuare il servizio. Il marito, stante la comunione dei beni, sarà tenuto a pagare i 10,000 franchi di pena convenzionale? Noi non vediamo solide ragioni che lo sottraggano a quest' obbligo. Gli è certo che non si verifica qui alcuno di quei casi di forza irresistibile che, quando impediscano l'adempimento di un dovere, esimono per legge dal soddisfacimento (art. 1148 C. N.). Il fatto che rende alla donna impossibile l'esecuzione de' suoi obblighi è un fatto, per lei meramente volontario; epperò l'indennità è dovuta. Perchè non si dirà altrettanto del marito? Nell' acconsentire alla scrittura della moglie, doveva egli prevedere che sarebbe passibile di tutti i pesi che ponno andare uniti all'esecuzione dei patti di quella; s'egli non voleva avventurarvisi, doveva negare il suo consenso. Egli noi fece: all'incontro vi ha aderito; si assoggettò, dunque, come capo della comunione, agli obblighi che potevano derivarne, e il direttore doveva considerarlo come garante. Così, se la moglie, per capriccio o per altra causa, viene ad abbandonare spontaneamente il teatro, o se per un trascorso qualunque ne è allontanata, e soggiace ai rigori di una detenzione incompatibile col suo servizio, tutti questi traviamenti procedono dal fatto della moglie, ed il marito ne è responsabile. La circostanza che il servizio venga a mancare per l'adulterio di essa non reca differenza. Non è questo un caso che, specialmente nei teatri, potesse sfuggire alle previsioni del marito. Il direttore non deve esserne pregiudicato. Dal momento che in base alla scrittura egli ha un credito verso la comunione, per dirigere le sue azioni contro il marito basta che la convenzione non riceva adempimento per colpa, qualunque essa sia, della moglie. Non potremo aggiungere, nel caso proposto, che l' inadempimento della scrittura dipende dalla volontà stessa del marito, imperocchè gli è sempre facoltativo di lasciare sua moglie in libertà e renderla all'esercizio dell'arte sua? (art. 309 C. N., 337 Cod. Pen.)

Vi hanno delle scritture in cui i mariti, mentre accordano alle loro mogli l'autorizzazione di consacrarsi al teatro, non mancano di stipulare che in verun caso potranno essere chiamati personalmente responsabili dell' inosservanza dei patti. A torto si vorrebbe in questa clausola stabilire un fondamento di sicurezza pel marito: essa è nulla, nè può ai terzi essere opposta. I diritti e le obbligazioni del marito sono irrevocabilmente fissati nel contratto di matrimonio, mediante il regime sotto il quale i conjugi dichiararono di maritarsi. Possono i conjugi dichiarare in modo generico che è loro intenzione di maritarsi o sotto il regime della comunione o sotto il regime dotale. » (art. 1391 C. N.). Le conseguenze legali di questo regime, in quanto risguarda gli sposi come in ciò che risguarda i terzi, non possono cangiarsi in verun modo dopo la celebrazione del matrimonio (art. 1395 C. N.) con particolari convenzioni. Se dunque gli sposi si unirono sotto il regime della comunione, giusta il quale i debiti della moglie sono debiti del marito quando furono da lui autorizzati, il marito non può, mentre autorizza la moglie ad esercitare una professione ed a contrarre gli obblighi che alla medesima si riferiscono, stipulare che egli non ne sarà responsabile. Con ciò si violerebbe la immutabilità del regime che forma legge agli sposi. D'altra parte sarebbe manifestamente ingiusto che il marito potesse riservarsi tutte le probabilità di lucro senza esporsi alle perdite. Come ha i profitti delle scritture, così deve sopportare le conseguenze del loro inadempimento. *Ubi emolumentum, ibi onus.* Se fosse altrimenti, la clausola di irresponsabilità diverrebbe tosto una clausola di stile in ogni autorizzazione. Le scritture delle donne maritate più non offrirebbero che una garanzia illusoria, perciocchè in caso d'infrazione non vi avrebbe possibilità d' esecuzione sui beni della comunità di cui il marito è solo amministratore. L' equità si unisce alla legge per respingere simile immunità.

In compenso delle eventualità e dei pericoli a cui va esposta, la comunione profitta di tutto ciò che la moglie percepisce colla sua professione. I salarj, i regali, le donazioni in mobili che essa riceve cadono nella comunione ed il marito ha facoltà di disporne.

Avvertiamo, di fuga, che anche le donazioni non ponno essere dalla moglie accettate senza autorizzazione di lui; avvegnachè se ne diano talune che può essere conveniente il ricusare.

> *... Bien souvent, quand à femme l'on donne,*
> *Le refuser est chose honeste et bonne.*
>
> MAROT, *Éleg.* 26.

Ha diritto il marito, come capo della comunione, di riscuotere egli stesso i salarj di sua moglie?

siccome lo statuto personale segue i cittadini dappertutto e, in altre parole, lo stato e la capacità delle persone sono regolati dalle leggi della nazione cui esse appartengono (art. 6 Disposiz. prelim. al Cod. Civ.), così essendo numeroso nella famiglia teatrale il contingente di artisti stranieri e specialmente francesi, sembrò utile il riferire in nota alcuni principj e norme di quella giurisprudenza pei casi eventuali.

SEZIONE III. — *Del consenso.*

386. È sempre necessario il consenso della persona che si obbliga.
387. Clausole poco eque delle scritture: sono obbligatorie.
388. Violenza, timore: viziano il consenso.
389. Errore nella qualità della persona.
390. *Quid* delle scritture fatte da appaltatore che non ebbe ancora la concessione del teatro.
391. Continuazione.
392. Anche l'impresario avrebbe azione di rescissione per le false qualifiche attribuitesi dall'artista.
393. È pure doloso l'impegno dell'artista che si scritturasse avendo altrove un appalto teatrale.
394. Gli allievi dei conservatorj prestano valido consenso: le direzioni teatrali non dovrebbero ammetterli, senza il consenso dei loro direttori.
395. Delle coalizioni formate tra gli artisti per elevare le loro paghe.
396. Il consenso non è perfetto se non riguarda tutti gli elementi sostanziali della scrittura.
397. Il consenso può darsi anche *tacitamente*: l'artista prestando l'opera sua, l'impresario profittandone.
398. Quando si verifica il consenso nelle scritture per corrispondenza o per telegrammi.
399. *Quid* se l'attore, scritturato ad un teatro, accetta scrittura per un altro?

386. Nelle convenzioni teatrali, del pari che in ogni altro contratto, non v'è obbligazione valida, senza libero consenso. Ond'è che

Il Tribunale della Senna avrebbe deciso negativamente nella contestazione della sig. Perrin attrice del *Vaudeville* (Decis. 27 nov. 1819). Questa decisione che può spiegarsi sopra motivi di umanità, non si giustifica innanzi ai principj di diritto. Qualunque sia la professione che una donna fu dal suo marito autorizzata ad esercitare, qualunque sia la libertà concessale di intraprendere quelli atti che da essa dipendono, sussiste sempre una regola che non può venir meno, ed è che il solo marito amministra i beni della comunione (art. 1421); regola assoluta, alla quale non possono gli sposi derogare (art. 1388). Era dunque in flagrante violazione il Tribunale dicendo che « il marito che autorizza sua moglie alla professione di attrice, come colui che la autorizza a fare il commercio, deve subirne le conseguenze, e modifica egli stesso i suoi diritti ». Egli non li modifica, perchè non può modificarli, chè la sua qualità di amministratore sopravvive sempre alle autorizzazioni da lui concedute, e mai non cessa di dominarne gli effetti.

Il Tribunale ritornò, in proposito, ai veri principj colla decisione 27 marzo 1840 (*Gaz. des Trib.* e *le Droit* 26 e 28 marzo). In seguito ad una separazione di fatto fra il sig. Gerard de-Melcy e sua moglie (la sig. Grisi), erasi convenuto che la moglie verserebbe ogni mese presso un banchiere la metà dei suoi salarj che non ascendevano a meno di 250,000 fr. all'anno. Essendo insorte alcune differenze fra i conjugi, il marito domandò l'assegno nelle mani del direttore del Teatro *des Italiens* sugli onorarj di sua moglie; questa domandò che fosse levato l'assegno: ma il Tribunale respinse la sua domanda « ritenuto fra gli altri motivi, che non rileva alla causa l'indagare se la moglie abilitata ad esercitare la professione di attrice, debba essere pareggiata alla pubblica negoziante, o se la scrittura teatrale non costituisca piuttosto un contratto di locazione di industria; che, in sostanza, nell'uno e nell'altro caso il marito sarebbe sempre amministratore e padrone della comunione; che come tale ha diritto di esigere tutte le somme che provengono dall'industria personale di sua moglie ». LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, ai nn. cit. 266 e seg.

anche nei casi dianzi esaminati di scritture fatte da minori o pupilli o mogli, quando sia necessaria un'autorizzazione, è però sempre indispensabile anche l'espresso consenso dell' attore a cui la legge ha deputato una assistenza od una rappresentanza. Quindi il padre, la madre, il marito o il tutore non potranno mai supplire al difetto di consenso per parte dell'attore medesimo, il quale dovrà obbligarsi direttamente o in persona o col mezzo di speciale incaricato (1).

Ma di ciò si è già parlato altrove (n. 341 e seg.); ora interessa vedere come anche le persone pienamente libere di sè stesse e capaci di contrattare devano prestare il loro consenso, perchè le obbligazioni teatrali non siano viziate di nullità.

387. La consuetudine ha oggimai introdotto presso ogni impresa od agenzia teatrale i moduli stampati delle scritture: e questi sono per lo più irti di clausole severe od oblique, in cui l'impresario si riserva esclusivamente il diritto di rescissione in caso di infelice successo o di qualche mancanza per parte dell'artista, salve le indennizzazioni. Per verità in molti di questi stampati si dura fatica a riscontrare quel carattere di reciprocità che dovrebbe apparire in ogni convenzione bilaterale: e non senza ragione il signor Agnel vorrebbe denunciare nei medesimi altrettanti contratti *leonini*, in cui tutti i vantaggi sono a profitto di una parte, a danno dell'altra. Ciò che costituisce la forza del contratto sinallagmatico si è lo scambio leale di reciproche obbligazioni, l' eguaglianza ossia l' equa proporzione degli oneri colla mercede; allora può dirsi con verità che le convenzioni così stipulate hanno forza di legge fra i contraenti, perchè la buona fede ha presieduto alla loro formazione (2). Ma in faccia a talune di codeste fiere leggi, la violazione della parità si presenta manifesta, e il senso morale si scuote indignato: pur nondimeno è forza conchiudere per l' osservanza della legge contrattuale: l' attore era libero di accettare o respingere le condizioni gravose: si presume ch'ei le abbia esaminate ed approvate innanzi sottoscriverle (3): se credette acconciarvisi, avrà avuto le sue buone ragioni, e convien dire: *voluit, imputet sibi!*, ma non è lecito ai Tribunali esercitare un'azione tutoria a beneficio di coloro che sono fuori di tutela.

Riguardo al consenso, adunque, non faremo che ricordare i principj generali sanciti agli art. 1108-1115 Codice Civile, in forza dei

(1) E. Agnel, *Code-Manuel des art.*, n. 78; — Gouset e Merger, *Diction. du droit comm.* V. *Théâtre*, n. 116.
(2) E. Agnel, *Code-Manuel des art.*, pag. 86, n. 144.
(3) Avventi, *Mentore teatrale*, § 39; — Rossi Gallieno, Op. cit., cap. 3, art. 45, pag. 112, 117.

quali è a ritenersi che il consenso non è valido se fu dato per errore, estorto con violenza, o carpito con dolo; ciò che la sapienza antica esprimeva colle note sentenze: *nihil consensui tam contrarium est quam vis atque metus: — non videntur qui errant consentire* (1).

388. La giurisprudenza, ch'io mi sappia, non registra annullamenti di contratti teatrali per causa di violenza, o di incusso timore. Il timore è per lo più prodotto dalla violenza fisica o morale, o da minaccie, sebbene possa darsi violenza senza timore, come avviene a persone di carattere fermo e determinato. Nella nostra materia potrebbe forse verificarsi il così detto *metus reverentialis*, che ha luogo o nella moglie verso il marito, o nel figlio verso il padre, o nel domestico dirimpetto al padrone; ed ove questo timore reverenziale fosse congiunto a minaccia, per parte del marito o del padre che volessero costringere la moglie od il figlio ad accettare una scrittura, od altrimenti obbligarsi, può viziare il contratto fra essi seguito, od anche con terzi. Notano i dottori che la minaccia fatta da un padre al figlio di privarlo della sua successione vendendo i suoi beni a rendita vitalizia per prezzo, potrebbe, secondo le circostanze, sempre infinite e varie, fare luogo all'annullamento o rescissione di contratto stipulato fra i medesimi sotto l'influenza di quella minaccia e di quel timore (2).

389. La scrittura sarebbe nulla egualmente per titolo di frode, se l'impresario o il direttore avesse ingannato l'artista sulle qualità personali a cui quest'ultimo aveva specialmente riguardo nel contrattare o viceversa: ciò è espressamente sancito all'art. 1110 del Codice Civile, dal quale si rileva che non può mai sussistere una convenzione, il cui motivo determinante è falso: nè può ritenersi valido un consenso che sia risultato dall'errore.

390. Avviene non di rado che colui il quale spera ottenere l'appalto di un teatro o vuol prepararsi un titolo di prelazione per averlo, impegna anticipatamente scritture con artisti, assumendo la qualità di impresario del tal teatro, perchè, in ogni più sinistro evento, egli spera poter lucrare sulla cessione dell'artista scritturato. Ma quale sarà il valore di un cotale impegno? Se l'artista ignorava la vera condizione dell'altra parte, esso evidentemente è nullo: ciò rilevandosi a chiare note dai citati art. 1108, 1110, 1115 Codice Civile. L'artista non ha inteso contrarre col signor A o col signor B: sibbene coll'impresario del teatro A, col Direttore della compagnia B: codesta qualità era la

(1) L. 116, Dig., *de reg. jur.*; — l.. 67, Dig., *de obblig. et act.*; — l.. 15. Dig., *de jurisd.*

(2) Duranton, T. VI. p. 46, n. 152 e seg. — Cattaneo e Borda, all'art. 1114 Cod. Civ., n. 5; — Thesauro, Lib. 1, quest. 51.

causa determinante della convenzione, perciò il dolo o l'errore sulla medesima viziando il consenso, trae seco la nullità dell'obbligazione relativa (1).

La signora Rachel aveva contratto col signor Chotard, per mezzo di corrispondenti, l'obbligazione di dare dieci rappresentazioni ad Amsterdam, a La Haye e Rotterdam, durante il congedo che le era accordato dalla *Comédie Française*. Avendo in appresso inteso che la direzione del *Théâtre Français* di Amsterdam era stata levata al Chotard undici giorni prima della scrittura, ella domandò che la scrittura medesima fosse annullata. E così fu giudicato, attesochè Chotard aveva assunta una qualifica menzognera, ed eransi impiegate, per carpirle il consenso, insinuazioni fraudolente (2).

391. Diverso è il caso se un impresario, ancor prima d'aver ottenuta l'autorizzazione amministrativa, ma nella speranza di ottenerla, si occupasse ad organizzare la sua compagnia, ed a tal uopo stipulasse scritture; queste operazioni non hanno nulla di illecito.

Però, in questo stato di cose, l'impresario non avrebbe potuto fare le sue scritture che sotto espressa o tacita clausola sospensiva, cioè che avesse a conseguire l'appalto o la direzione della compagnia; l'artista, conoscendo tale circostanza, può vedere e calcolare se gli convenga affrontare il rischio dell'incertezza, o fissare un termine al proprio affidamento, ovvero ricusare affatto ogni trattativa e rivolgersi a più sicuri lidi! Se la scrittura fu fatta sotto condizione sospensiva, la obbligazione non esiste se non dopo che l'evento incerto siasi verificato, e fino ad esso sussiste bene il contratto, ma non l'obbligazione: da un simile contratto non sorge un diritto *attuale*, ma soltanto un diritto *eventuale*, ovvero la speranza d'un diritto (3). L'effetto adunque della condizione è di sospendere l'esistenza o la risoluzione dell'obbligazione; ma quando la delibera dell'appalto o la direzione sia ottenuta, il contratto ha la medesima forza come se fosse stato stipulato senza condizione (4).

Che se in una scrittura sotto condizione sospensiva di questo genere, l'artista non avesse avuto la cautela di fissare un termine al proprio vincolo, egli rimarrebbe in balìa dell'altro contraente, perocchè, giusta l'art. 1167 Cod. Civ. « se non vi è tempo determinato, la con-

(1) E. AGNEL, Op. cit. p. 38. n. 63.

(2) *Gaz. des Trib. e le Droit* 14 Mag. 1846.

(3) *Pendente conditione, nondum debetur: sed spes est debitum*, ZACHARIÆ, T. I, § 302; — POTHIER, *Des oblig.* n. 318, — L. 16, Dig., *de cond. ind.*

(4) AGNEL, loc. cit., n. 64.

dizione può sempre essere adempita, e non si ha per mancata, se non quando sia certo che l'avvenimento non seguirà. » Nondimeno, siccome nessuno può vincolare l'opera propria all'altrui servizio se non a tempo (art. 1628 detto Codice): così ritengo che, in armonia agli art. 1173 e 1223 del Codice citato, potrebbe l'artista, mediante citazione, domandare che fosse all'altra parte prefisso un termine ad ottenersi l'appalto del teatro o la direzione della compagnia, trascorso il quale la condizione s'abbia ad intendere mancata, e quindi sciolto l'artista da ogni vincolo.

392. Vedemmo poco sopra qualche esempio di dolo od errore per cui l'artista può far riconoscere la nullità della propria obbligazione: ma è manifesto che tale rimedio, in condizioni analoghe, compete pure all'impresario; come se l'artista avesse assunto un falso nome, o presentate dichiarazioni false o di ragione altrui, per attribuirsi meriti, servigi o precedenti che non lo riguardano e carpirsi una mercede sproporzionata al suo valore.

393. L'attore che, prima di contrarre, assunse la direzione di un altro teatro, deve far conoscere questa circostanza all'impresa o al direttore di un teatro; se gliela tiene nascosta il direttore può chiedere la nullità della scrittura per causa di dolo. Egli poteva e doveva calcolare sul pieno interessamento dell'attore al vantaggio dell'impresa, e non avrebbe contrattato se avesse saputo che la posizione dell'attore rendeva impossibile quest'interessamento, e che invece di trovare in lui un appoggio vi riscontrava un rivale più o meno interessato al rovescio del suo teatro (1).

394. Gli allievi dei RR. Conservatorj, come quelli ai quali è impartita una buona istruzione musicale sia teorica, sia di esecuzione, hanno sempre una distinta preferenza, finiti i loro studi, per entrare stipendiati nelle orchestre dei principali teatri; per cui le poche restrizioni del periodo educativo procurano a questi allievi quasi un diritto di esordire sui teatri medesimi. Una di queste restrizioni si è il divieto di prender parte a qualsiasi pubblico trattenimento. Ma la scrittura che l'allievo stipulasse in onta a codeste disposizioni regolamentari sarebbe valida ed efficace?

Si è già veduto altrove (n. 99) che l'autorità politica non può impedire all'allievo di prestarsi a termini del suo contratto: ma se,

(1) Il Tribunale di Commercio annullò un contratto col quale il direttore del *Cirque Olympique* aveva scritturato Ferdinando Laloue per la composizione degli esercizi che formavano il repertorio del *Cirque*. Laloue nel fare questo contratto aveva dissimulato al direttore d'aver ottenuto un privilegio per un'impresa rivale da instituirsi sotto il nome di Ippodromo. LACAN e PAULMIER, Op. cit., § 1, n. 290.

per contrario, l'allievo non intendesse darvi esecuzione pretestando l'osservanza dei suoi regolamenti, avrebbe azione l'impresario a chiamarlo in giudizio per l'adempimento o l'indennizzazione? La risposta dev'essere affermativa. In tutti i conservatorj, italiani e stranieri, vi ha questa proibizione: ma essa non costituisce una *incapacità* civile o giuridica a contrattare, e nessuna *legge* porta la nullità della scrittura fatta dall'allievo: egli dovrà subire le consegnenze penali sancite dal regolamento per la sua trasgressione, ma verso l'impresario ha contratto una obbligazione, che deve adempire, sotto comminatoria dei danni ed interessi.

Il signor Chaix, allievo del Conservatorio di Parigi, aveva contratto scrittura coll'impresa del teatro di Gand: ma non avendo ancora terminati i suoi studi al Conservatorio, quando volle recarsi alla piazza, fu dal direttore del medesimo diffidato a non dare alcun effetto alla stipulata scrittura. L'impresario del teatro di Gand chiese contro Chaix 6000 franchi di indennizzo. Il Tribunale della Senna condannò il Convenuto a 500 fr., per questi motivi, fra gli altri, che se, a termini del Regolam. minist. 1841, Chaix, come allievo del Conservatorio, non poteva scritturarsi senza consenso del direttore, il regolamento stesso permetteva al direttore di liberarlo da questa incapacità: sicchè Dangremont doveva presumere che Chaix, conoscendo il proprio regolamento, si munisse della necessaria autorizzazione; che, nondimeno, anche il Dangremont, benchè direttore di un teatro straniero, doveva conoscere il regolamento del Conservatorio, e perciò era egli pure in colpa (1).

La sentenza è giusta, anche per quanto risguarda la parte di colpa attribuita all'impresario che scientemente si esponeva ad un pericolo.

Codesti regolamenti hanno una vera importanza nell'interesse dell'arte, ed è a desiderarsi che vengano rispettati: nei teatri, pertanto, in cui sianvi direzioni con facoltà di approvare o respingere le scritture dell'impresa, queste scritture di allievi dovrebbero assolutamente rigettarsi; ma i poteri discrezionali di cui sono investite quelle autorità direttive sono di natura ben diversa dalla *giurisdizione* che compete ai Tribunali.

395. Se una scrittura fosse stata determinata dal dolo o da fraudolenti raggiri di un impresario, d'un agente o dell'artista, sarebbe, come ogni contratto, soggetto all'azione di nullità. Non saprei, per

(1) Lacan e Paulmier, *Legislat. et jurisp. des théâtres*, T. 1, n. 278.

altro, consentire coi sig. Lacan e Paulmier, i quali credono annoverare tra i raggiri fraudolenti che ponno viziare una scrittura le coalizioni formate fra attori onde elevare il prezzo delle loro paghe (1). Esse non sono soggette alle sanzioni della legge penale, e credo sfuggano altresì alla civile; non può dirsi che costituiscano sempre un fatto illecito, una soperchieria di cui la giustizia non deva sanzionare gli effetti: imperocchè i principj di libertà che informano le moderne legislazioni civili, che lasciano libera la stipulazione di qualsiasi interesse nei mutui, che non ammettono la rescissione per lesione enorme nelle vendite di cose mobili e simili, non possono vietare ad alcuno di attribuire all' opera propria quel valore e quel prezzo che a lui torni a grado. Penso, quindi, che l' impresario non sarebbe ammesso a domandare la rescissione di quelle scritture ch' egli fu obbligato a firmare per le urgenze del momento: ammessa questa teoria la maggior parte degli artisti sarebbe troppo facilmente lanciata in balìa dell'impresario, al quale in fin dei conti si può sempre rispondere col giureconsulto: *coactus voluit, sed tamen voluit.*

Solo nel caso che effettivamente vi fosse stato dolo o violenza per parte di uno o più artisti per costringere l' impresa a concedere tutto o parte di quanto pretendevasi, li atti di concessione sarebbero nulli, e vi sarebbe luogo all' ammenda, anche se l'azione non fosse appoggiata alla prova rigorosa che suole richiedersi nei giudizj criminali (2). Ritorneremo su questo argomento al Capitolo VIII.

396. Il consenso non si verifica se non quando le parti siano pienamente d'accordo sugli elementi sostanziali della scrittura. Se quindi, dopo una corrispondenza, sia pur dettagliata, riguardo ai patti del contratto, sulla scritta di convenzione trasmessa dall'impresario all'artista per la sottoscrizione vengono da questo cancellati articoli che possano dirsi sostanziali, rimane l' impresario autorizzato a ritirare il suo consenso anche da quelle parti nelle quali aveva già precedentemente convenuto, e così nella ipotesi contraria. Tutte le corrispondenze e stipulazioni precedenti non si possono considerare che come trattative, le quali non vincolarono le parti.

A sanzione di questo principio si potrebbero addurre molti giudicati: ci accontenteremo di riferire la sentenza 2 luglio 1860 proferita dalla Corte d' Appello di Genova nella causa promossa contro il signor Cardella dai conjugi Boccabadati e Francalucci i quali chiesero

(1) Op. cit. T. I, n. 287. — *Nemo videtur fraudare eos qui sciunt et consentiunt.* L. 145, Dig., *de reg. jur.*
(2) Vivien e Blanc, *Legislat. des théâtres*, n. 305.

fosse dichiarato valido ed efficace un contratto che asserivano di aver fatto per lettera col medesimo, in forza del quale chiedevano fosse tenuto il Cardella ad assumere il Francalucci come primo violino capo d'orchestra, e la di lui moglie come prima donna assoluta sul teatro Doria, e, in difetto, altre indennità. L'impresario oppose che il contratto non era stato conchiuso per fatto degli attori, i quali cancellarono diversi patti della scrittura loro inviata e fra gli altri il patto 7 sostanziale, in virtù del quale spettava al Cardella la facoltà di cedere gli artisti e la scrittura non poteva ritenersi definitiva se non dopo l'approvazione della direzione. Il Tribunale, non ritenendo come essenziale questa clausola, aveva accolto la domanda degli attori, ma la Corte d'Appello assolvette l'impresario. Eccone i motivi:

« Attesochè la sola questione che si presenta alla decisione della Corte si sta nel vedere se il contratto del quale il Tribunale di Commercio ordinò l'esecuzione debba dirsi che già era conchiuso fra le parti ed ultimato; oppure se ancora allo stesso, ed a qualche patto mancasse il consenso di altra delle parti, talchè abbia potuto validamente recedere senza incorrere obbligo e responsabilità veruna verso dell'altra parte.

» Attesochè, se non può revocarsi in dubbio che le parti avevano definitivamente convenuto così sull'opera che avevano i conjugi Francalucci a rispettivamente prestare sul Teatro Doria nella stagione di quaresima e primavera, sul prezzo loro a pagarsi dal Cardella, sulla scelta delle opere da porre in iscena, come pure sulla durata della stagione suddetta; prima però che si potesse dire il contratto definitivamente terminato, dovevano le stesse intendersi, in ordine a delle altre convenzioni accessorie, delle quali ancora non si era nella corrispondenza fatto cenno, e sulle quali non può per conseguenza dirsi che già avessero acconsentito.

» Ed infatti ancora non si era fra il Cardella e i Francalucci fissato nè in quante rate, nè in quali tempi si avesse a fare il pagamento della mercede loro fissata, e, quel che più monta, mai si era parlato di quanto si contiene nell'art. 7 della polizza o scritta di convenzione che l'impresario aveva spedita ai conjugi Francalucci, e che i medesimi sottoscrissero, facendovi per altro diverse correzioni e togliendone fra le altre cose quanto nel detto articolo si conteneva.

» Ora egli è certo che se le diverse cancellature fatte dagli appellati alla scrittura trasmessa loro dal Cardella, non tutte riguardano a cose sostanziali, come sarebbero quelle relative alle qualità degli abiti da somministrarsi ad essa Boccabadati, le rate ed il tempo in cui avrebbe

dovuto farsi loro il pagamento della convenuta mercede, ed altre simili, ve ne sono, per altro, di quelle che pel Cardella potevano essere sostanziali, come sarebbero quelle contenute nell'art. 7 suaccennato: ed è quindi evidente che l'averle di propria autorità tolte i Francalucci dalla scrittura loro trasmessa costituiva un'infrazione a quanto si suole in simil genere di contratti praticare, ed autorizzava il Cardella a ritirare il suo consenso anche da quelle parti nellè quali aveva già convenuto precedentemente;

» Attesochè le condizioni che si contenevano nell'accennato art. 7, ed in virtù di una delle quali competeva al Cardella il diritto di cedere ad altri impresarj gli appellati, ed in forza dell'altra il contratto non poteva dirsi definitivo se non dopo l'approvazione datavi dalla direzione del Teatro, fossero condizioni di uso e solite ad osservarsi in simili contratti si deduce, piucchè dall'essere contenute nell'esemplare trasmesso ai Francalucci in stampa, il che fa supporre che fosse eguale a quello che suolsi dal medesimo stipulare con tutti gli altri artisti scritturati, dall'avere gli appellati suddetti, visto che il Cardella si fondava per non conchiudere il contratto anche sulla non accettazione di queste condizioni, consentito che si dovesse intendere un tale articolo come tuttora esistente e produttivo del suo effetto, come se mai fosse stato cancellato, siccome si rileva dalla lettera scritta dal Francalucci al Cardella sotto la data del 12 dicembre 1859;

» Attesochè dalle cose fin qui dette si scorge che, se pel fatto degli appellati, per non avere cioè i medesimi voluto soscrivere alle condizioni proposte dal Cardella e contenute nella polizza stampata ad essi trasmessa, il medesimo rimaneva sciolto dalle trattative avute e poteva recederne, siccome ha fatto, senza incorrere a veruna responsabilità verso dei detti conjugati Francalucci, erroneamente giudicò il Tribunale di Commercio, dicendo che il contratto era pel consenso di ambe le parti ultimato, quando questo consenso per parte del Cardella mancava sul punto se si dovessero mantenere o togliere quelli patti, che di propria autorità e senza il di costui consenso tolto avevano dalla scritta di convenzione gli appellati Francalucci.

» Per questi motivi: — Ha dichiarato e dichiara, in riparazione della sentenza appellata, doversi assolvere, siccome assolve, il Vincenzo Cardella dalle domande contro di lui dai Gerolamo ed Augusta conjugi Francalucci proposte » (1).

397. Anche senza espressa stipulazione, il consenso si rileva alle

(1) *Gazzetta dei Tribunali*, di Genova, 1861, pag. 222.

volte da un complesso di circostanze, per le quali le parti si devono ritenere reciprocamente vincolate (nn. 346, 351, 352, 380).

Consenso tacito. Può avvenire che per qualsiasi pretesto o ragione, l'artista venga adoperato dall'impresa senza previa compilazione di formale scrittura: le parti non si sono ancora precisamente accordate sugli emolumenti, sulla durata del servizio, o sovra altre condizioni: ma intanto l'impresa gli ha già rimessa *la parte* o lo ha già chiamato alle prove dell'opera o del ballo, a cui prese anche parte: se non che dopo alcune settimane di prova, o dopo alcune recite, egli viene dall'impresa licenziato. Quali saranno i suoi diritti?

Ognuno comprende che in questa tesi generale possono verificarsi moltissime diverse gradazioni di fatti, secondo le quali potrà anche formarsi un diverso giudizio: ma, salvo l'apprezzamento di caso in caso di particolari circostanze di fatto o intelligenze che risultassero provate (V. Capit. VIII, causa Brennan contro Villa), ci sembra potersi stabilire alcuni generali criterj per norma dei contendenti.

Se da una parte l'artista deve imputare a sua colpa di non avere richiesta l'erezione della scrittura, per cui non potrà esigere quella mercede che avrebbe voluto e potuto stipulare, — dall'altra l'impresa non può nè deve fruire gratuitamente dell'opera altrui (nota 3, pag. 356). Col mandargli la parte, chiamarlo alle prove, e massime coll'ammetterlo alla recita essa mostrò chiaramente la propria volontà di assumerlo al teatro, e quindi contrasse l'obbligazione di corrispondergli adequata mercede. Se, pertanto, non si avesse su questa alcuna convenzione, potrebbe aversi per base, onde determinarla, quella che fosse stata retribuita agli altri suoi compagni di pari rango e qualità; e non potendosi assentare in tal modo per qualche particolare circostanza, si avrà riguardo all'emolumento che per consueto ricevettero nel decorso delle ultime stagioni gli artisti di pari merito e qualità del reclamante, tenuto calcolo della durata, importanza e fortuna dei servigi prestati.

Ecco un esempio. Il sig. Fournier, direttore della *Porte-Saint-Martin*, volendo acquistare al suo teatro madamigella Person, attrice drammatica, le scrisse addì 1 dicembre 1850 « *Madamigella:* Sono lieto di annunciarvi che a cominciare dal 1 gennajo, secondo le intelligenze verbali passate fra noi jeri, domenica, voi siete impegnata (*engagée*) al teatro della *Porte-Saint-Martin.* Posso fin d'ora assicurarvi la parte di *Faustina* nel dramma *Benvenuto Cellini.* La vostra scrittura definitiva sarà scambiata fra tre giorni contro la presente. Vostro devot. firmato Fournier. »

Il 3 gennajo, si fa lettura agli artisti della produzione *Hoche*, e la parte di *Bianca* è rimessa a mad. Person: ma, in seguito ad accordi fra il direttore e l'autore, la prodnzione viene ritirata. Il 10 febbrajo l'attrice riceve avviso che la cassa è aperta per pagarle la mesata di gennajo; ma il cassiere rifiuta il pagamento, allegando che la scrittura non porta stipulazione di somma fissa, nè di *fuochi*. Fournier allora pretende ch'egli non è vincolato e che la scrittura è soltanto a *recita*. Ma il Tribunale di Commercio, il 1 gennaio 1851, giudicava a favore dell'attrice, ritenendo perfezionato il contratto, e condannando il direttore, in caso di inosservanza, all'indennizzazione.

« Ritenuto che se Fournier pretende che la Person fosse scritturata solo *a recite*, tale pretesa non solo è contraria agli usi in materia di scritture, ma è anche smentita dai fatti della causa; che infatti scritturando la signora Person a cominciare dal 1 gennaio, e assegnandole altra parte diversa da quella nel *Benvenuto Cellini*, e col chiamarla alla lettura della produzione, Fournier ha ratificato la promessa verbale di scrittura del 1 dicembre; che l'uso dei teatri porta che le scritture siano fatte ad anno, e che in mancanza di patto sugli onorarj, il Tribunale ha gli elementi necessarj a determinarli in seguito alla posizione fatta a mad. Person al teatro, colla scelta delle parti alla medesima rimesse; che il Tribunale possiede altresì gli elementi per determinare i danni e interessi; — condanna Fournier, anche con arresto personale, a pagare all'attrice gli onorarj scaduti, e ad eseguire il contratto, a cominciare dal 1 gennajo fino alla fine dell'anno 1851 in ragione di Fr. 200 al mese; e in difetto dichiara risolte le convenzioni verbali, e condanna Fournier a pagare la somma di Fr. 1500 a titolo di danni ed interessi; — condanna Fournier nelle spese (1).

398. È ben noto che il contratto di scrittura può provarsi, non solo colla scrittura propriamente detta, ma ben anco colle corrispondenze epistolari e telegrafiche (n. 191, 396, 422). A questo riguardo importa e non è sempre agevole il determinare quando si verifichi il consenso dei contraenti, per avere un criterio fisso col quale stabilire l'epoca, il momento in cui può dirsi perfezionato il contratto.

Il contratto proposto per lettera o per telegrafo non può dirsi perfetto finchè non sia definitivamente accettato. Ma qui sorge la controversia agitatissima fra i più reputati scrittori italiani e stranieri (2)

(1) *Gaz. des Tribun.*, 2 apr. 1851; — AGNEL, Op. cit., pag. 52, n. 94; — AVVENTI, *Mentore teatrale*, pag, 128; — E. SALUCCI, Op. cit., Cap. XI, n. 133.

(2) Il prof. SERAFINI, nel suo prezioso libro *Il telegrafo in relazione colla giurisprudenza*, enumera le lunghe schiere degli autori che stanno negli opposti campi. V. pag. 51 e seg.

se il contratto non si possa dire conchiuso finchè il proponente non abbia ricevuta la notizia dell'accettazione, ovvero se, invece, non sia necessario che il consenso dell'accettante sia noto all'offerente, perchè si possa dire perfetta la convenzione. Coloro che ritengono necessaria la notizia dell'accettazione, affermano pure che le due parti possono sempre ritirare la fatta dichiarazione fino a tanto che l'accettazione non sia pervenuta a notizia del proponente. L'argomento principale che si allega a sostegno di questa opinione si è che l'accettazione val come non esistesse finchè non ne abbia contezza l'offerente, o, come dice Troplong, non è che un *propositum in mente retentum*, che non obbliga nessuno. Una lettera (così egli) fa l'ufficio della parola; però a quel modo che la parola non sorte il suo effetto se non quando venga a colpire l'orecchio della persona a cui s'indirizza, così una lettera diventa stromento reale e completo della comunicazione del pensiero solo allora che sia stata letta dal corrispondente (1).

Perciò la manifestazione del consenso avviene solo al momento, nel quale il proponente riceve e legge l'accettazione dell'altra parte.

Gli altri, invece, i quali non credono necessario che il consenso dell'accettante sia noto all'offerente perchè possa dirsi formata la convenzione, opinano che la revoca della proposta non abbia effetto se non quando giunga al destinatario prima dell'accettazione (2). Ed infatti, dicono essi, mentre il destinatario accetta le mie proposte, il consenso esiste già nella mia *volontà*, nella mia *coscienza*, anzi esisteva all'atto stesso della proposta; l'accettazione riunisce entrambi questi consensi e non fa che rendere *attuale e reale* quello appunto che la mia coscienza mi dava come un fatto *futuro e desiderato.*

La discordia che abbiamo segnalata fra i più insigni scrittori si tradusse, com'è naturale, anche nel campo della pratica giurisprudenza (3): nè i nuovi codici del regno d'Italia si curarono di stabilire un principio assoluto in argomento.

(1) *De la vente*, n. 22: *Louage*, n. 105, nota. — V. anche, tra gli altri, MERLIN, *Rép.* V. *Vente*, § 1, art. 3; — TOULLIER, *Droit civ.* liv. 3, tit, 3, n. 29; — PARDESSUS, *Droit comm.* T. 1, n. 250; — BASEVI, al *Cod. austr.* § 852; — DELAMARRE et POITVIN, *Droit comm.* T. 1, n. 104, T. II, n. 56; — GROTIUS, *De jure belli et pacis*, T. II, cap. 11, § 15.

(2) Tra questi accennero DE LUCA, *De alienat.*, disc. 47; *De benef.*, disc. 93, n. 8; — POTHIER, *Vente*, n. 33; *Oblig.*, n. 4; — DURANTON, *Droit civ.* T. XVI, n. 15; — DUVERGIER, *Vente*, n. 54, 59; — ZACHARIÆ, *Diritto civ. franc.* § 343; — SAVIGNY, *Sistem des heutigen römischen rechts*, T. VIII, § 371; — MARCADÈ, *Code Napol.*, art. 1108 — e il Prof. SERAFINI, nell'opera sullodata, pag. 55.

(3) Possono vedersi pel principio che sia necessaria la notizia dell'accettazione la sentenza 27 genn. 1862 della Corte d'Appello di Firenze, *Monit. dei Tribun.* di Milano, 1862, pag. 329; — 27 nov. d. a. della Corte di Parma, ivi, pag. 1140: — Sentenza 12 aprile 1862 del Tribunale di Pallanza, ivi, 1863, p. 840; — 21 luglio 1862 della Corte di Genova, ivi, 1863, pag. 978 (riferite

In questa divergenza nella dottrina e nei giudicati, credo preferibile l'opinione di coloro i quali ritengono perfezionarsi il contratto nel tempo e nel luogo in cui il destinatario accetta la proposta (salvi i riflessi di cui più avanti) senz'uopo di attendere che la notizia dell'accettazione sia effettivamente pervenuta all'offerente. E tra questi mi piace annoverare l'illustre Borsari, il quale tributando i meritati encomj all'opera sovra citata del prof. Serafini, dichiara di accostarsi al voto dal medesimo largamente sviluppato sulla questione (1).

Come ognun vede, l'importanza pratica della controversia sta specialmente in ciò, che coloro i quali non ritengono perfetta la convenzione se non dopo che sia giunta al proponente la lettera o notizia di accettazione, avvisano altresì che fino a quel momento l'offerente possa ritirare la sua proposta, e anche l'accettante possa per telegramma o con lettera che giunga prima di quella portante l'accettazione, ritirare egli pure questa accettazione medesima.

Ma deve ritenersi che chi fa una proposta di contratto, intenda fare una proposta seria: e quindi sia vincolato al suo impegno pel tempo necessario al corrispondente onde determinare il proprio consenso (pag. 381, e nota ivi). Nondimeno il tempo intermedio fra la proposta e l'accettazione (intendo *il fatto* dell'accettazione, non *la notizia*) è libero per me proponente: sino alla vostra accettazione io rimango in facoltà di revocare la mia proposta, posso spedirvi altra lettera, od un messo o un telegramma per disdirla o portarvi modificazioni od aggiunte. Ma quando voi avete *manifestata* la vostra accettazione, i due consensi si trovano di fronte l'uno all'altro, si sono uniti nello stesso proposito *(in idem placitum consensus)*, il contratto è perfetto; nè fa d'uopo che tale accettazione mi sia notificata; io non posso più ritirarmi.

S'io non ho revocato nel frattempo, e in modo *formale* la mia proposizione, questa rimane integra innanzi al destinatario, e quindi per me impegnativa: e la accettazione di lui ha reso attuale ed efficace anche il mio consenso, alla cui operatività mancava solo questo fatto del destinatario.

In tutti gli affari commerciali, che hanno mestieri di somma celerità e buona fede, e specialmente nei contratti di cose teatrali, in

anche dalla *Gazz dei Trib.* di Genova, 1862, pag. 338, 518, 802: 1863, pag. 612); — Sent. 28 febbr. 1867 della Corte di Appello di Torino, *Ann. di Giurispr. ital.* 1866-67, P. II, pag. 477; — Sent. 22 giugno 1870 del Trib. di Cagliari, *Monit. dei Trib.*, 1870, pag. 1117, n. 29; e vedi anche la nota ivi. — Pel principio contrario che non sia necessaria la notizia dell'accettazione, sent. 3 marzo 1863 della Corte di Genova, *Mon. Trib.* di Mil. 1863, pag. 839, e nella *Gazzetta dei Trib.* di Genova, 1863, pag. 478; — Sentenza 1 febbr. 1866 della Corte d'App. di Torino, *Annali di Giurispr. ital.*, 1868, P. II, pag. 14.

(1) *Cod. di Comm. annotato*, pag. 340 e sèg.

cui il tempo e l'opportunità del momento, sono talvolta condizioni essenziali al successo, questa soluzione è quella che si palesa più conforme al buon senso ed alle esigenze della pratica. Certo che i cauti contraenti sogliono nelle corrispondenze, anche telegrafiche, accennare al tempo ed al modo in cui attendono riscontro alla loro proposta (V. pag. 399); e in tal caso non v'è più luogo ad interpretazioni o finzioni legali; quando chiara è la volontà, e chiare sono le parole onde viene espressa, non potrà ammettersi discussione di motivi od altro (1).

Conseguentemente non può revocarsi in dubbio che la dizione nelle corrispondenze commerciali « *se vi conviene, mandate dispaccio* » od altra consimile importa prescrizione di far uso del telegrafo elettrico: e il richiedere risposta per telegrafo esprime implicitamente la ingiunzione di darla senza indugio, e rende superflua qualunque assegnazione di termine (2).

Mentre si è detto che la proposta vincola il mittente ove sia accettata, è chiaro che questo vincolo non può durare oltre quel termine che sia congruo alla risposta: sicchè è naturale che in argo-

(1) Non permettendoci i confini naturali di quest'opera di svolgere convenientemente tutte le questioni che ponno insorgere riguardo ai contratti per lettera missiva o per telegrammi, ci sia lecito riferire alcuni principj compendiati in poche righe dal prof. Serafini, i quali racchiudono la soluzione delle più importanti e facili a prevedersi, come segue: *a*) Ha luogo un contratto tra persone lontane mediante l'accettazione del destinatario. — *b*) Se basta la dichiarazione tacita del consenso, il contratto si perfeziona mediante quell'atto positivo o negativo dal quale si induce il consenso. — *c*) Dove si richieda una dichiarazione espressa, bisogna indirizzarla al proponente, ma basta che abbia fatto il destinatario quanto era da lui perchè fosse ricapitata al proponente. — *d*) La proposta non ha più esistenza giuridica di fronte al destinatario, quando, nell'intervallo fra la proposta e l'accettazione, si verifica o l'uno o l'altro dei casi seguenti: 1.° scadenza del termine espressamente o tacitamente convenuto per la validità della proposta; 2.° revoca debitamente notificata al destinatario; 3.° morte del proponente, e 4.° infine perdita permanente della capacità di agire o di disporre necessaria alla conclusione del dato contratto (Op. cit. Cap. V, § 23, pag. 78).

Anche il sig. Ascoli ha segnalato l'importanza della questione, e vi diede opportuno svolgimento, abbracciando però l'opinione contraria a quella da me preferita; ed io traggo volontieri dai suoi *Studj di giurisprudenza teatrale* (pag. 83) alcuni articoli del Codice universale di Commercio per la Germania, i quali risolverebbero la tesi nel senso nostro. Eccoli:

« Art. 319. Venendo fatta una proposta fra assenti, il proponente resta obbligato fino al mo-
» mento in cui egli può attendersi il ricevimento di una risposta spedita regolarmente ed a tempo
» debito. — Nel calcolare questo tempo il proponente, può partire dalla premessa che la sua pro-
» posta sia pervenuta a tempo debito. — Se la accettazione, spedita a tempo debito, perviene
» posteriormente a questo momento, il contratto non sussiste, se nel frattempo ed indilatamente
» dopo ricevuta l'accettazione il proponente notificò il suo recesso. »

« Art. 320. Se all'altra parte perviene la revoca della proposta istessa e contemporaneamente
» ad essa, la proposta è da considerarsi come non avvenuta; parimenti è da riguardarsi l'accet-
» tazione come non avvenuta se al proponente perviene la revoca ancor prima dell'accettazione
» e contemporaneamente ad essa. »

« Art. 321. Se un contratto, che fu trattato fra assenti perviene a conclusione, si considera
» come momento della stipulazione del contratto, *quel momento in cui la dichiarazione di ac-*
» *cettazione fu consegnata per la spedizione.* »

(2) Corte di Firenze 29 gennajo 1862, *Gaz. dei Tribunali*, di Genova, 1862, pag. 238.

mento, quando abbia taciuto il proponente, mancando un'espressa dichiarazione della legge (1), la decisione dovrà rimettersi all' equo arbitrio del giudice.

Ma è per noi ancora indecisa la questione se le differenze che si elevassero relativamente a questo contratto vadano portate innanzi al foro del proponente od a quello dell'accettante e giustamente avvisano i dotti annotatori degli *Annali di giurisprudenza* al giudicato dell'Appello di Torino (V. nota 2 in calce) che probabilmente la lotta delle opinioni non cesserà senza l' intervento del legislatore.

La stessa Corte d'Appello di Torino, a breve distanza di tempo, pronunciò due giudicati in senso opposto. Con sentenza 28 febb. 1867 decise che le dispute sorte intorno ad un contratto proposto da un negoziante d'Italia ad un negoziante straniero debbono essere giudicate dal Tribunale italiano del luogo in cui il proponente ha ricevuto l'accettazione (2); all'incontro, colla sentenza 1 febbrajo 1868, dichiarò essere *noto in diritto* che i contratti fatti tra assenti per lettera si hanno come perfezionati in quel luogo e in quel momento, in cui quegli che ha ricevuto la proposta risponde all'offerente di accettarla; imperocchè solo col fatto dell'accettazione potè rendersi perfetta la convenzione, la quale ebbe pure il suo compimento nel luogo dove si verificò il consenso dei contraenti (3).

Questo secondo giudizio è preferibile appunto perchè fondato sul principio dianzi esposto che il contratto si perfezioni col solo fatto dell'accettazione, la quale radica il foro della obbligazione.

Si noti, per altro, che la legge ammette bensì come foro del contratto anche quello del luogo ove desso venne stipulato, ma solo in quanto, nel silenzio dei contraenti intorno a quello ove il contratto debba poi eseguirsi, si presume che il luogo della stipulazione sia anche quello dell'esecuzione. Ma quando, invece, quest'ultimo sia stato

(1) Il Codice austriaca stabiliva che: « *trattandosi di promessa scritta conviene distinguere se entrambe le parti si trovino a no nel medesimo luogo. Nel primo caso l'accettazione deve farsi e* NOTIFICARSI *al promettente entro lo spazio di 24 ore: nel secondo caso entro uno spazio di tempo che è necessario a mandare due volte la risposta, altrimenti la promessa non è più obligatoria. Prima che sia passato il termine stabilito, la promessa non può rivocarsi* (§ 862). — Come vedesi, questo Codice risolveva in senso opposto a quella da me propugnato la controversia sulla necessità di conoscere l'accettazione prima di dirsi perfetto il contratto: impedisce anche la revoca nel tempo intermedio; ma altre legislazioni positive, come i Codici di Commercio della Spagna, del Portogallo e della Baviera nonché qualcuno degli Stati germanici, sanzionarono la massima opposta. Vedi SERAFINI, Op. cit., pag. 56.

(2) *Annali di giurispr.*, 1866, 67, P. II, pag. 477.

(3) Vedi *Annali* succit., 1868, P. II, pag. 14. — Sent. 3 marzo 1863, Corte di Genova, *onit. dei Trib.* di Milano, pag. 839.

dalle parti espressamente determinato, esso prevale nel fondare la competenza (1).

399. È abuso giustamente lamentato dagli impresarj quello per cui alcuni artisti accettano scritture ad un teatro, mentre sono già vincolati per la medesima stagione ad altre imprese; l'allettamento di maggiori benefizi, di una scrittura più lunga, o di una scena più importante, od altri motivi personali inducono talora a simili abusi: ma l'attore che se ne rende colpevole è meritevole di censura. Egli viola la fede contrattuale, epperò sarà chiamato alle indennità.

Finchè un attore non è sciolto dalle scritture che contrasse con un teatro, non può offrire altrove i suoi servigi che già si è obbligato di prestare a quello: poichè chi ha contratto un'obbligazione è tenuto ad adempirla.

Ora che avverrà se, ad onta di una scrittura non ancora spirata nè rescissa, un attore si obbligasse pel tempo medesimo ad un altro teatro? Sarà valido il secondo consenso? il direttore abbandonato potrà costringere l'attore fuggitivo a ritornare al suo teatro? Sarebbe egli in diritto di vietare all'altro direttore che l'artista compaja sulle sue scene? Quali saranno, infine, i diritti di ciascuno relativamente alle indennizzazioni? — A tutte queste dimande risponderemo nel Capitolo VII parlando delle obbligazioni degli attori.

SEZIONE IV. — *Determinazione del prezzo.*

400. Modi diversi di determinare le scadenze degli onorarj.
401. Pagamento *in quartali.*
402. *A rate. Quid* delle anticipazioni?
403. *A stagione; — a recite; — prorata.*
404. Garanzia della paga.
405. Decorrenza dal giorno del debutto: l'artista può pretenderlo.
406. Costume dei *fuochi* nei teatri francesi, e norme relative.

400. Non sarà troppo raccomandato, sebbene oggimai quasi universalmente accolto nella pratica teatrale, l'uso di determinare con precisione tanto l'importo come la scadenza degli emolumenti, senza rimetterne la fissazione alle *consuetudini del teatro*, con che si dava luogo, un tempo, a molte controversie.

Nondimeno pel caso di silenzio delle parti, o di riferimento alla pratica del teatro, è bene conoscere i modi ordinari coi quali si so-

(1) Questa massima circa la competenza fu sanzionata dalla Corte d'Appello di Milano colla sentenza dell'agosto 1867, *Monit. dei Trib.* 1868, pag. 446.

gliono stipulare ed eseguire i pagamenti delle mercedi, e questi sono: a *quartali*, a *rate*, a *stagione*, a *recite*, in *prorata*.

401. *Quartali.* — La voce quartale significherebbe la quarta parte della somma complessiva pattuita per onorario dell'artista: ma talvolta il pagamento si suddivide in un numero maggiore di scadenze, specialmente se l'artista si è obbligato ad agire sopra diversi teatri. Ad ogni modo il pagamento deve farsi alle scadenze convenute; e se queste non fossero state precisate o si fosse detto che *la paga sarà divisa in quartali, secondo l'uso teatrale*, s'intenderà che l'artista debba ricevere il primo quartale al di lui arrivo alla piazza: il secondo dopo andato in iscena lo spettacolo, e, per invalsa tolleranza, non più tardi della terza recita: il terzo alla metà delle recite, o per la stessa ragione, tre giorni dopo: e l'ultimo, dopo l'ultima recita, senza dilazione (1).

Che se la scrittura indicasse due o più piazze, la somma viene comunemente divisa nella proporzione del tempo per ogni piazza, facendosene il pagamento a quartali nei modi e termini ora indicati, come quelli che vennero accolti dall'inveterato uso teatrale (2).

402. *Rate.* — Allorquando un' impresa scrittura un artista per più d'una stagione o per un tempo continuato, sia per un solo teatro, che per diversi altri anche in distanti piazze, sembra adottata la massima di stabilire i pagamenti in rate fisse e non a quartali. Questa pratica si vede adottata ne' primarj teatri, e dalle imprese più rispettabili per la loro solidità. In generale, la mercede viene ripartita in tante rate mensili: quindi, accordato l'artista, per esempio, per un anno, o più o meno, si dividerebbe l'emolumento sul numero delle mesate che il tempo in scrittura stabilito contiene, ed all'arrivo alla piazza dovrebbe essere sborsata la prima rata, e diviso il restante di mese in mese, coll'avvertenza che la divisione delle rate sia tale, che una ne rimanga all'artista, da pagarsegli dopo terminata la scrittura stessa.

Avviene pure, talvolta, che l'impresa per le sue viste, o particolari convenzioni, o per le anticipazioni di spese di viaggio, paghi o faccia pagare all'artista una mesata, o delle somme anticipate d'un maggiore importo; in tal caso la scrittura essendo in rate, non abiliterebbe l'impresa stessa a trattenersi sui primi pagamenti l'intiero sconto delle somme anticipate, ma bensì la quota parte del totale del-

(1) GIO. VALLE, *Cenni sulle aziende teatrali*, Milano, 1823, pag. 34, § 1; — ASCOLI, *Giurispr. teatr.*, § 6, n. 212.

(2) G. VALLE, Opera e loco cit.

l'anticipazione diviso sulla tangente di ciascuna mesata nella proporzione della somma, così che l'ultima rata di pagamento a saldo della scrittura fosse l'ultima del rateo sconto e rimborso dell'anticipazione dall'artista avuta; e ciò appoggiato anche al riflesso che non sarebbe ragionevole il trattenere il totale di un credito dato in acconto di paga e già garantito per sè stesso coi fondi esistenti di ragione del debitore nelle mani del creditore medesimo (1).

403. *A stagione.* — Nulla di speciale può aggiungersi riguardo alle paghe che si convengono a stagione, poichè, in mancanza di espresse intelligenze, varranno le norme consuetudinarie sovra riportate (n. 401).

A recite. — Gli onorarj consistono in una somma determinata anticipatamente e pagabile dopo ciascuna rappresentazione o dopo un certo numero di rappresentazioni (2).

Prorata. In alcuni casi, i direttori d'imprese drammatiche, per animare i loro artisti a concorrere attivamente al miglior successo, adottarono di formare coi principali fra essi delle società in partecipazione (n. 199), nelle quali a ciascuno di loro viene attribuita una determinata quota sugl'introiti. I rispettivi diritti ed obblighi risultano allora dalle stipulazioni colle quali entrarono a formar parte della società.

404. Alcuni artisti di speciale rinomanza esigono qualche volta sia loro rilasciata una garanzia speciale pel pagamento delle stipulate mercedi. Gli impresarj in tali casi invitano per lo più le direzioni o commissioni teatrali a dare esse medesime la garanzia per la richiesta somma, facendo loro assegno di altrettanta quota della dote che, pel contratto, esse dovrebbero sborsare all'impresa; quando non vi è dote, usano taluni di obbligare presso il cassiere od agente del teatro, onde effettuare la suindicata assicurazione, quella determinata somma, di certi introiti, come abbonamenti o affitti di locali al teatro annessi: altri finalmente fanno assicurare l'artista, vincolando altri proventi loro devoluti invece della dote, come gli affitti di stagione e serali dei palchi, quelli del loggione, ed altri o simili, che sono assegnati per lo spettacolo della stagione per cui viene l'artista scritturato.

Ma queste parziali assicurazioni sono possibilmente da evitarsi, non essendo giusto che le *attività* dell'azienda siano vincolate con privilegio a favore di pochi, i quali, in caso di rovescio dell'impresa, vengono ad essere soddisfatti integralmente, laddove gli altri artisti,

(1) G. Valle, loc. cit. pag. 56.
(2) E. Agnel, *Code-Manuel des artistes*, pag. 94, n. 150.

che pure cooperarono agli spettacoli, possono rimanere interamente scoperti (1).

405. Se si fosse convenuto che gli onorarj decorreranno dal giorno del debutto dell'artista (V. al Cap. VI), non è per ciò a ritenersi che sia in arbitrio dell'impresa o del direttore di ritardare indefinitamente questo giorno, onde esonerarsi o ritardare il pagamento delle mercedi. L'attore in questo caso potrà notificare all'altra parte una diffida a mezzo d'usciere per costituirla in mora a procurargli il debutto (articolo 1223 Codice Civile); e quando insorgessero difficoltà i Tribunali ne giudicheranno, e dall'epoca della costituzione in mora potranno decorrere gli onorarj (2).

Vedremo al Capitolo VIII che, per regola generale, l'impresario non è *obbligato* a far agire ogni artista della sua compagnia, salvi i patti in contrario; ma non può usare di questo suo arbitrio fino a valersene per negare all'attore gli onorarj pattuiti, o altrimenti dovuti (Causa Brennan contro Villa).

406. In Francia, oltre agli onorarj fissi, vi hanno i così detti *fuochi* (*feux*), che importa conoscere sia per la intelligenza di quelle convenzioni teatrali, sia per la loro utilità assoluta che vorremmo applicata anche da noi, almeno nei grandi teatri.

I *fuochi* non hanno oggi la destinazione che avevano in origine (3): ma sotto questa designazione si intendono quelle somme che, oltre gli onorarj dell'attore, vengono stipulate a suo profitto per ciascuna opera nella quale egli agisce. La convenzione può avere diverse forme, per esempio: *un fuoco di* L.... per ciascun'opera; — un fuoco di L.... per la second'opera rappresentata nella medesima sera; — un fuoco di L.... per ciascun atto, e simili.

(1) Rossi Gallieno, *Saggio d'econ. teatrale*, art. 30, pag. 65.

(2) E. Agnel, Op. cit., pag. 49, n 195.

(3) In origine i cantanti e suonatori della musica del re ricevevano, oltre ai loro onorarj, pane e carne in sei date feste dell'anno. Nel 1700, ognuno di essi ricevette in argento il valore di queste somministrazioni. Nel 1778, Devismes direttore dell'*Opéra* a questi onorarj di supplemento designati col nome di *pane, vino e calzatura* sostituì una somma di L. 25, 30 o 50, che contava all'attore ogni volta che compariva sulla scena. Questi incoraggiamenti detti *fuochi*, furono pagati per la prima volta il 1.° aprile 1778: soppressi nel 1784, un decreto del Consiglio di Stato del 28 marzo 1789 li introdusse di nuovo. — I camerini degli attori, a quell'epoca, non erano riscaldati: e i fuochi si destinavano, anzitutto, al pagamento del fuoco e della *bougie* dei camerini, mentre l'amministrazione non forniva che delle candele: poco dopo essa si incaricò di entrambe queste spese e i fuochi continuarono ad essere pagati (Castil-Blaze, *Memorial du Grand-Opéra*, p. 48 e 49).

Veniva corrisposto del pari a ciascun attore della *Comédie-française*, socio o pensionista, senza distinzione di impiego, per ciascuna rappresentazione a cui concorreva, un fuoco di 2 franchi. Quest'uso che risale ai tempi di Molière, era stato introdotto anche per compensare gli artisti delle spese di illuminazione e riscaldamento dei loro camerini.

Tale è l'origine dei fuochi accordati agli attori. E Agnel, *Code-Manuel des artistes*, p. 91, n. 153.

Talvolta l'attore fa inserire nella scrittura ch'egli non potrà aver meno d'un certo numero di fuochi al mese.

I fuochi vengono accordati in laute proporzioni all'artista il cui talento esercita una diretta influenza sugli introiti. E i fuochi che si pagano ad un artista, quando agisce, sono talora più considerevoli che non la parte corrispondente de' suoi assegni fissi.

L'attore non acquista diritto ai fuochi se non quando egli abbia agito. Questa condizione è di stretto rigore, qualunque fosse d'altra parte il motivo dell'impedimento ed anche quando si trattasse di breve indisposizione, per la quale l'artista fosse trattenuto lungi dalla scena, fosse pure per una sola recita (1): a meno che non si fosse stipulato una somma fissa a titolo di fuochi, per qualunque numero di rappresentazioni egli avesse ad intervenire (2).

Codesti assegni straordinarj vengono retribuiti agli artisti onde animarli ad essere solleciti nell'adempimento del loro servizio: e credo che se tale uso si generalizzasse anche appo i nostri teatri, si eviterebbero molte indisposizioni improvvise, molti impedimenti insuperabili, che mettono spesso le imprese in gravi imbarazzi!

SEZIONE V. — *Durata della scrittura.*

407. Fissazione dei termini. Significato della parola *circa*.
408. Anno teatrale. — Stagioni: Carnevale, — Quaresima, — Primavera, — Estate, — Autunnino, — Autunno.
409. Significato delle espressioni *primi del mese, metà, ultimi del mese.*
410. In dubbio la scrittura si presume duratura per l'anno teatrale, o per la stagione secondo i casi.
411. Un artista non può scritturarsi che per un tempo limitato.
412. Non può privarsi nemmeno della facoltà di prestare l'opera ad altri per l'avvenire.
413. L'attore può obbligarsi per la vita dell'impresario?
414. O vincolarsi ad altra persona?
415. Nullità delle scritture fatte in onta alla legge.
416. Ma nessuna delle parti è tenuta all'indennizzo.
417. L'impresario può riservarsi un certo termine, entro il quale deliberare se licenzia o trattiene l'artista.
418. Anche l'attore regolarmente scritturato non può costringersi a rimanervi per tutto il tempo convenuto, ma, in difetto, risponde pei danni.

407. È oggetto di somma importanza l'esatta fissazione del principio e della fine della scrittura, acciò anche le parti possano con sicurezza provvedere ai propri impegni ulteriori. E a questo proposito giova conoscere il significato che la consuetudine attribuisce ad alcune espressioni relative al tempo. La parola *circa*, che suole aggiungersi al termine della scrittura, attribuisce all'impresa la facoltà, secondo

(1) AGNEL, Op. cit., p. 93, nn. 151, 152.
(2) DALLOZ, *Rép. de legisl.*, V. *Théâtre*, n. 251.

la consuetudine teatrale, di ritenerlo ancora per altre tre recite, e quindi per lo meno tre giorni di ulteriore permanenza alla piazza (1), che si possono aumentare sino ai quattro o cinque, se fra queste recite cade un giorno nel quale non abbia luogo lo spettacolo (2).

408. Se venne fissato, come termine alla durata del contratto, l'anno teatrale, questo comincia al 10 dicembre circa e va fino al 10 dicembre successivo per gli artisti di canto e di ballo, e dura dalla prima domenica di quaresima fino all' ultimo giorno del successivo carnovale pelle compagnie drammatiche.

Le principali epoche teatrali, dette abusivamente stagioni, sono le seguenti: Carnovale, che dura per solito dal 10 dicembre alla prima domenica di quaresima; Quaresima, che continua dalla stagione di carnovale fino alla prima domenica della settimana santa; Primavera, che comincia colla seconda festa di Pasqua ed è di durata variabile, a seconda delle speciali consuetudini del teatro. Vi sono poi le stagioni di estate, autunnino ed autunno, che sono quelle campagne teatrali, che si danno nei mesi compresi dal maggio al dicembre, in epoche determinate, con lievi differenze secondo i luoghi.

Queste epoche sono rispettate dagli artisti d' opera e di ballo, ma non dagli artisti drammatici, i quali vengono per solito scritturati ad anno ed a mesi (3).

409. Un' altra espressione che può lasciar luogo a dubbiezze si è quella per cui l'attore viene chiamato alla piazza *coi primi del mese...* oppure *alla metà del mese...* o invece *agli ultimi del mese.*

L'artista chiamato alla piazza per i primi d'un dato mese, può a suo piacere trovarvisi dal primo giorno a tutto il decimo *inclusive.*

Così chi è chiamato per la metà d'un mese, può dal giorno 10 al 20 arrivare; e del pari colui che deve trovarsi alla piazza per gli ultimi, basta che arrivi appunto pel giorno ultimo del mese indicato.

Si avvertirà però che in questo caso l'attore non avrebbe diritto a veruna giustificazione in caso di maggiore ritardo, per la ragione che quanto è giusto il calcolare una disgrazia o incaglio qualsiasi come guasti di strade o ferrovie, ingrossamento di fiumi, servizio militare, ingombro di nevi ecc., altrettanto sarebbe gravoso alle amministrazioni teatrali il concedere interpretazioni più larghe ai termini pattuiti, di quelle che accorda la consuetudine, mentre essa ha lasciato

(1) *Decis.* 11 apr. 1848 del Trib. di Comm. di Roma in causa Rinaldini, Marzi e Fernandes; — E. SALUCCI, *Manuale della giurispr. dei teatri*, Cap. XI, n. 131; — ASCOLI, *Studj di giurisprudenza teat.* Tit. V, n. 243, p. 542.

(2) GIOVANNI VALLE, *Cenni sulle aziende teatrali*, Milano, 1823, pag. 27, § 5.

(3) P. ASCOLI, *Studj di giurispr. teatr.*, Tit. V, n. 244, pag. 142.

un limite di dieci giorni, spazio bastevole per supplire a qualunque inconveniente fosse per frapporsi. Se l'artista aspetta a mettersi in viaggio all'ultim'ora è giusto sopporti le conseguenze della sua incuria.

Un avvertimento importantissimo è qui necessario per l'equità della pratica applicazione, e cioè, che se nella scrittura l'espressione del giorno dell'arrivo per l'artista sarà eguale a quella nella quale si designa il termine del contratto e dello spettacolo, eguale sarà il diritto dell'impresa verso di lui, e quindi andranno a favore di quella una maggior permanenza e più recite, come lo fu per esso un maggior ritardo dell'arrivo alla piazza (1).

410. Se non fosse stato prefisso il termine della scrittura, l'amministrazione d'un teatro non può licenziare l'artista se non allo scadere dell'anno teatrale, quando non sussista legittimo motivo di rimandarlo. Così fu giudicato dal Tribunale di Parigi, nella causa fra il signor Laurent direttore d'orchestra ed il signor Fresne direttore del teatro di Belleville (2). Se la conduzione del teatro non fosse duratura che per qualche mese, o per una stagione, la scrittura dovrebbe intendersi fatta per questo termine.

411. Pel diritto romano non solo poteva una persona locare in perpetuo l'opera sua, ma poteva vendere anche la propria libertà facendosi schiavo e ricevendone il prezzo. Se non che l'imperatore Leone, colla novella 59, vietò il turpe mercato: e quantunque la novella di Leone non sia comparsa nel diritto giustinianeo, venne però accolta nelle moderne legislazioni, le quali proibiscono anche la locazione d'opera in perpetuo.

Nessuno, dice il Codice Italiano, può obbligare la propria opera all'altrui servizio che a tempo o per un'impresa determinata (art. 1628 Cod. Civ.); perocchè l'obbligarla per tutta la vita costituisce una specie di schiavitù, contraria alla libertà e dignità dell'uomo. Un attore non può quindi votarsi in perpetuo ad un teatro o ad una impresa, giacchè rinuncierebbe, così facendo, alla sua personalità e libertà. La legge che fa tale divieto è d'ordine pubblico e perciò non può esserle derogato con patti speciali che sarebbero radicalmente nulli (3).

(1) VALLE, *Cenni sulle aziende teatrali*, Cap. VI, art. 1, § 3, pag. 88. — L'opinione del Valle è di tutta equità: ma dubito che in pratica gli artisti vogliano acconciarvisi: finire coi *primi*, vorrà dire non più tardi del cinque (n. 407): verso la metà, non dopo il quindici: verso la fine, non oltre l'ultimo del mese; e invocheranno l'art. 1137 C. C. Se però l'artista nell'arrivo seguì *in fatto* i larghi termini del Valle, dovrà certo seguirli anche per la partenza.

(2) Decis. franc. 18 ott. 1860, *Monit. dei Trib.* di Milano, 1860, pag. 847, che riferiamo al Capitolo VIII *Dei doveri degl'impresarj*; — ASCOLI, *Giurispr. teatrale*, Tit. V, n. 245, pag. 142.

(3) E. PACIFICI MAZZONI, *Delle Locazioni*, pag. 346, n. 276; — E. AGNEL, Op. cit. pag. 50, n. 92.

La succitata proibizione si estenderebbe alle obbligazioni, le quali senza essere palesemente conchiuse per la vita, si facessero per sì lunga durata, che dovessero, secondo tutte le probabilità, vincolare sino alla morte coloro che le avessero contratte, o fossero tali da equivalere all'abdicazione degli inviolabili diritti dell'uomo; perocchè non può essere lecito di fare copertamente e in modo indiretto, ciò che non può farsi apertamente e in modo diretto (1).

412. Parimenti sarebbe illecita e nulla la clausola con cui l'artista, che presta i suoi servizj ad un'impresa, si priva della facoltà di locarli in qualsiasi tempo, dopo la risoluzione del contratto, ad un'altra. E se egli ha ricevuto delle gratificazioni e dei profitti in forza di detta convenzione, non è tenuto dopo l'annullamento a restituire la parte di questi che eccedono il giusto compenso del suo lavoro (V. n. 416). Siffatta clausola sarebbe valida solamente nel caso che la proibizione di scritturarsi altrove fosse limitata in ragionevole misura riguardo al tempo e al territorio dentro il quale deve essere osservata. E quando ciò si verifichi, è indifferente che l'artista si licenzi, o che sia licenziato per motivi gravi (2).

413. Se taluno obbligasse i suoi servigi per tutta la vita dell'impresario, sarebbe valida la convenzione? In tale questione pare accettabile la distinzione proposta da Marcadè quanto alle locazioni d'opera di un domestico al padrone. Se il padrone è giovane, egli dice, quanto o più del promittente, la convenzione è nulla. imperocchè (secondo l'ordine naturale delle cose) il domestico si obbligherebbe in fatto per tutta la sua vita. Se all'incontro il padrone fosse molto più vecchio del domestico, la convenzione non avrebbe nulla d'illecito.

Ma tanto in queste, quanto in altre simili specie, appartiene al Tribunale il valutare le probabilità della durata della vita, e di decidere in conseguenza, se il contratto sia o no contrario a questa legge (3).

Simili contratti avvengono talvolta per un tempo abbastanza lungo, in vista dell'avere un impresario od un maestro assunto gratuitamente l'istruzione musicale o drammatica dell'artista: e in tali casi la diuturnità dell'impegno diventa un corrispettivo della data istruzione, e deve essere mantenuta come una stipulazione lecita del contratto bilaterale quando si trovi in equa proporzione.

(1) Cattaneo e Borda all'art. 1628 Cod. Civ., n. 3; — Duranton, T. X, pag. 68; — Aubry, e Rau, III, 371; — Marcadè, art. 1780 e 1781, II; — Duvergier, *Du louage*, T. IV, n. 267 e seg.

(2) Arg. dalle decis. francesi citate dal Mazzoni, pag. 347.

(3) Marcadè, art. 1780; — Douai, 2 feb. 1850, D. n. 51, 2, 123; — Delvincourt, III, pag. 210 not.; — Duranton, Lib. III, tit. VIII, n. 226; — Duvergier, II, pag. 284; — Troplong, *Du louage*, pag. 853; — Aubry e Rau, loc. cit. — V. Mazzoni, loc. cit.

414. Un'altra specie di convenzioni che hanno molta analogia colle suindicate deve ritenersi viziata di nullità per gli stessi motivi. Voglio alludere alle stipulazioni cui si lasciano talvolta indurre gli artisti esordienti di non accettare impegni, per tutto il tempo della loro carriera, se non col mezzo di una determinata persona, alla quale si assegna una provvigione. Codesti patti si risolvono in un mandato quasi perpetuo, ed è contrario alla natura del mandato l'attribuire al mandatario facoltà di impedire al mandante di trattare egli stesso i propri affari o di farli trattare da altri che goda la sua fiducia (1). Ma su tale oggetto ritorneremo al Capitolo ove saranno svolti i diritti ed obblighi degli agenti teatrali.

415. Ma fu disputato tra gli scrittori se, quando siasi locata l'opera in perpetuo, competa al solo locatore il diritto di domandare lo scioglimento del contratto, od anche al conduttore. Zaccaria, Duranton e Duvergier opinano che tale facoltà spetti ad entrambe le parti: Troplong, che spetti al solo operajo o locatore. Le considerazioni di umanità e convenienza che si invocano dal presidente Troplong non resistono all'assoluto precetto del legislatore, il quale, col proibire un contratto, ne ha reso invalida e nulla in faccia alla legge la stipulazione: questo principio è per noi espressamente sancito anche all'art. 12 delle disposizioni preliminari al Codice: e se il contratto non può ritenersi obbligatorio per l'uno, non deve essere obbligatorio neppure per l'altro; non trattasi qui di una nullità desunta da motivi personali o subbiettivi, stabilita a favore dell'uno piuttosto che dell'altro contraente, come sarebbe nel caso del minore (n. 350): ma trattasi di una nullità obbiettiva, che ferisce, cioè, la materia, l'oggetto del contratto, che si ritiene impossibile perchè *contra bonos mores*, contro la civiltà, e quindi estensibile ad ambe le parti.

Or quando l'artista, contro il divieto dell'art. 1628 Cod. Civ., si fosse obbligato ad un'impresa per tutta la vita o per un tempo soverchiamente lungo, giusta le regole esposte superiormente, l'obbligazione sarebbe nulla in modo assoluto, e non in modo relativo, perocchè il motivo del divieto, come si diceva, è d'ordine pubblico; è la tutela della libertà e della dignità dell'uomo. In conseguenza, non solo egli può rifiutarsi a continuare indefinitamente la locazione dell'opera sua, ma anche l'impresario può ricusare di assumere incessantemente la prestazione, avendo ben ragione di non voler avere solidarietà coll'artista in atti contrari alla libertà e alla dignità del-

(1) Sentenza 9 febb. 1861 della Corte d'Appello in Torino, nella causa Marchisio contro Bocca; Bettini, *Giurispr. degli Stati Sardi*, P. II, 1861, col. 176.

l'uomo (1). La dottrina contraria, dice Mazzoni, insegnata dal Troplong riguardo ai domestici ed operaj non ha trovato seguaci (2). Se non che, nel caso preavvertito, il maestro o l'impresario, costretto ad abbandonare l'artista, avrebbe diritto ad un adequato compenso per la istruzione data al medesimo.

416. E dacchè il contratto è assolutamente nullo, veruna delle parti contraenti che si rifiuta ad esegnirlo, è tenuta al risarcimento dei danni, poichè questo si pronuncia solamente per la mancata esecuzione di un contratto valido e obbligatorio. Ma incontrastabilmente l'impresario che ha ricevuto i servigi per più o meno tempo od anche per tutta la vita dell'attore deve pagare a lui o ai suoi eredi la mercede convenuta, in ragione del tempo in cui il contratto ebbe esecuzione. Sembrerebbe anzi che, se un artista, seguendo illimitatamente la fede dell'impresario, o avendo calcolato, per quanto leggermente, sulla lunga vita di lui e sulla benevolenza degli eredi del medesimo, convenne una mercede inferiore alla importanza dei suoi servigi in considerazione di essersi assicurato per tutta la vita il lavoro e col lavoro il pane, non solo l'equità ma la rigorosa giustizia esiga che l'artista consegua dall'impresario o da suoi eredi il supplemento di mercede che ristabilisca l'eguaglianza fra i servigi prestati e la loro mercede: e viceversa l'impresa per i medesimi motivi avrebbe forse diritto alla ripetizione di una parte di mercede; perocchè si verifica in tutti e due i casi che siasi prestato di più per una causa che è venuta a mancare (3). Nondimeno il punto è disputato (V. n. 412).

417. L'impresario può stipulare che, entro un certo termine, egli avrà facoltà di congedare l'attore o di trattenerlo. Cotale stipulazione si pratica talvolta presso le compagnie drammatiche, e si risolve in una locazione d'opera *a prova:* e in tal caso la scrittura che fosse stata fatta, si perfeziona se, allo spirare del termine convenuto l'impresario o direttore lo trattiene al suo teatro od alla sua compagnia. Nè tale clausola, quand'anche non fosse reciproca, cadrebbe fra le condizioni potestative, che sappiamo annullare l'obbligazione a sensi dell'art. 1162 del nostro Codice Civile (4).

418. Anche l'attore, il quale siasi obbligato a prestare il suo

(1) Duranton, loc. cit.; — Duvergier, II, 285; — Aubry e Rau, III, 371; — Marcadè, loc. cit.; — Mourlon, III, 803; Corte di Bordeaux, 23 genn. 1827; — Dalloz, *Rep.* V. *Louage.*

(2) Troplong, loc. cit., n. 856; — E. Pacifici Mazzoni, loc. cit. n. 278.

(3) Vedi anche il Mazzoni, Op. e loc. cit., e gli autori da lui richiamati; — Duranton, loc. cit.; — Duvergier, II, 286; — Aubry e Rau; — Marcadè; — Mourlon, ecc.

(4) Così giudicava la Corte di Rouen colla decisione 12 nov. 1851, *Gaz. des Trib.*, 17 nov.; — Agnel, Op. cit., n. 99; — Dalloz, *Répert.*, V. *Théâtre*, n. 230.

servizio ad una impresa per un tempo determinato, non si può mai costringere a rimanervi sino allo spirare del tempo convenuto, poichè ciò ferirebbe il principio della libertà individuale, giusta l'aforisma « *ad factum nemo compelli potest* »; ma non è dubbio che quando abbandonasse arbitrariamente il teatro a cui è scritturato, dovrebbe rifondere i danni risultanti dall'inadempimento della sua promessa, sia col pagamento della penale, se fu pattuita, sia dietro giudiziale liquidazione dei danni stessi (1).

E su ciò ritorneremo al Capitolo VII.

SEZIONE VI. — *Stipulazioni accessorie delle scritture.*

419. Stipulazioni diverse.
420. Indicazione del teatro.
421. Importanza della espressione *teatri anche fuori d'Italia*.
422. L'artista *a disposizione dell'impresa* o senza designazione di teatro può essere ceduto.
423. Facoltà di rescissione: termine del preavviso: reciprocità.
424. Patto di non agire fuori del teatro: pene convenzionali.
425. Continuazione sulle pene convenzionali: in quali casi vengono moderate o non hanno effetto.
426. Spese di viaggio, specialmente di mare.
427. Permessi o congedi.
428. Frasi delle scritture: prima donna *assoluta*, primo tenore o basso *assoluto*.
429. Artista *senza predilezione*, o *senza distinzione di rango*.
430. *Colla scelta della parte*.
431. Recite o parti *di compiacenza*.
432. Importanza della fissazione dell'impiego o della parte nelle compagnie drammatiche.
433. Obbligo del *piccolo vestiario*.
434. Foro del contratto.
435. È inefficace la clausola che attribuisce alla scrittura forza di pubblico istrumento.
436. Similmente quella che attribuisce le tasse non pagate e relative multe a chi le avrà rese necessarie.

419. Il contratto di scrittura teatrale, come ogni altro contratto, può contenere, oltre alle ordinarie e consuete pattuizioni che formano la materia essenziale di questi atti, anche altre clausole accessorie, stipulazioni e condizioni secondo il beneplacito dei contraenti. Un attore può convenire che la sua scrittura sarà obbligatoria se sarà scritturato anche il tal altro artista: — che non potrà essere obbligato per più di tre o quattro recite per settimana: — che si riserva sei, otto o dieci giorni di malattia, senza pregiudizio delle sue paghe: — ed altre simili pattuizioni e clausole ponno essere stipulate anche in forma di condizione risolutiva o sospensiva, le quali devono ricevere adempimento.

420. Fra le stipulazioni accessorie che sogliono contemplarsi nelle scritture teatrali merita speciale attenzione quella che riguarda l'indicazione del teatro o dei teatri, su cui l'artista si obbliga di agire. Se

(1) Art. 1218, 1628 Cod. Civ.

egli trascorasse di precisare questa circostanza, incorrerebbe il pericolo di essere costretto a recarsi in piazza lontana o a lui meno gradita, in qualche teatro di minore importanza, insomma di avere una destinazione che non gli tornerebbe conveniente.

Quando, invece, l'attore si è scritturato per una piazza determinata, può rifiutarsi di prestare l'opera sua sovra un teatro che fosse di minor riputazione o ad altro qualsiasi che a lui non garbasse (1).

Ma se, trattandosi per esempio di scrittura di lungo tempo, non si potessero determinare i diversi teatri che successivamente si avranno a percorrere, sarà cauto per l'artista usare la clausola *ed altri teatri da destinarsi di comune accordo*, od altra consimile.

421. I Tribunali hanno voluto qualche volta applicare interpretazioni restrittive alle clausole troppo late colle quali artisti incauti vincolano spesso l'opera loro agli agenti od appaltatori teatrali: ma io credo che non sempre arriderà loro la sorte che incontrarono le valenti sorelle Marchisio innanzi al Tribunale di Commercio in Milano.

Un artista, per esempio, che si scritturasse pei teatri d'opera italiana *anche fuori d'Italia*, potrebbe essere obbligato a recarsi anche fuori d'Europa?

Ecco la relazione di una causa agitatasi su questo punto.

In forza delle scritture 14 settembre 1855 e 2 settembre 1856 le sorelle Carlotta e Barbara Marchisio si obbligarono prestare l'opera loro al sig. Bartolomeo Merelli, allora direttore del teatro di Corte a Porta Carinzia in Vienna, fino ai primi di luglio dell'anno 1859, per cantare sui teatri d'Austria e d'Italia contro il corrispettivo di una determinata mensilità aumentabile d'anno in anno, e convenendo inoltre l'aumento di una metà della predetta mercede ogniqualvolta e per tutto quel tempo che fossero destinate per *altri teatri fuori d'Austria ed Italia*. La signora Barbara Marchisio diede lodevolissima esecuzione al contratto sino all'aprile dell'anno 1857, di sè levando insieme colla sorella bellissima fama, talchè vennero fatte assai laute offerte al Merelli per la cessione del suo contratto. E questi, ritenendosi autorizzato dalle accennate scritture, le destinava alle scene di Rio Janeiro, per anni due, e le persone incaricate di formare la compagnia per quel teatro gli assegnavano L. 80,000 in corrispettivo di tale cessione. Il signor Merelli, onde superare la renitenza delle sorelle Marchisio, le quali non si tenevano obbligate a prestare i loro servigi sui teatri di America, e che sembravano anche sgomentate dal pensiero di intra-

(1) ROSSI-GALLIENO, *Saggio d'economia teatrale*, Milano, 1839, art. 29, pag. 63. — F. AVVENTI, *Mentore teatrale*, pag. 30, § 74.

prendere un viaggio sì lungo, in regioni affatto sconosciute e non scevre di pericoli, fece loro offrire 50,000 lire pei due anni, trattenendone 30,000 per sè sul prezzo pattuito: ma ogni pratica e sollecitazione riuscì in vano, avendo esse persistito nel più fermo rifiuto.

Il sig. Merelli non ebbe più d'allora in poi a richiedere l'opera delle signore Marchisio, e queste si vincolarono coll'impresa fratelli Marzi, al Teatro alla Scala per la stagione di carnevale e quaresima 1858-59 colla mercede di austr. L. 10,000.

Il signor Merelli chiamò allora le signore Marchisio in giudizio e con petizione 22 dicembre 1858 in confronto delle medesime, dei fratelli Marzi, e della Procura di Finanza, qual rappresentante il Governo, chiese fosse giudicato:

1. Aver dovuto e dovere le ree convenute Barbara e Carlotta sorelle Marchisio dare piena ed esatta esecuzione alle convenzioni 14 settembre 1855 e 2 settembre 1856, prestando l'opera loro la prima nella qualità di prima donna mezzo soprano, e la seconda nella qualità di prima donna soprano in vantaggio dell'attore Bartolomeo Merelli, per cantare o recitare in tutte le rappresentazioni melodrammatiche-musicali che loro venissero destinate sulle scene del Teatro di Corte a Porta Corinzia in Vienna ed in altri teatri d'Italia o fuori d'Italia, e tale opera aver dovuto e dovere prestare le convenute Barbara Marchisio pel termine d'anni tre dai primi giorni di luglio dell'anno 1855 e la correa Carlotta Marchisio per un anno ed undici mesi dal 1 agosto 1857 fino ai primi giorni di luglio dell'anno 1859 per l'onorario e corrispettivo in detta scrittura indicato.

2. Dovere, inoltre, le ree convenute Barbara e Carlotta sorelle Marchisio per la mancata esecuzione del contratto di cui sopra rifondere all'attore il danno emergente ed il lucro cessante e dovere conseguentemente per la mancata esecuzione del contratto stesso pel termine dal 7 agosto 1857 al 7 agosto 1858 rimborsare e pagare entro tre giorni all'attore in via di pieno soddisfacimento la somma di fiorini ventiquattromila settecento ottant'uno e soldi quaranta, cogli interessi del 6 per 100 dal giorno della petizione in avanti.

3. Dovere, inoltre, le corree Barbara e Carlotta sorelle Marchisio presentare entro tre giorni all'attore la nota esatta dei contratti stabiliti pel termine dal 7 agosto 1858 ai primi giorni di luglio 1859 e dei conseguenti emolumenti, ogni partita corredando cogli analoghi ricapiti giustificativi, affinchè possa l'attore in appoggio di tutto ciò e col confronto delle convenzioni 14 settembre 1855 e 2 settembre 1856 commisurare l'eventuale suo credito ed in difetto di ciò doversi am-

mettere l'attore a giurarlo estimatoriamente nella somma di L. 12,000, da pagarsi dalle ree convenute sorelle Marchisio nel termine e cogli interessi di cui sopra.

4. Dovere le rea convenuta Ditta Fratelli Marzi e con essa l'I. R. Procura Lombarda delle Finanze pagare entro tre giorni all'attore la somma di L. 10,000 dovute alle corree sorelle Marchisio in dipendenza della scrittura 19 febbrajo 1858 o come infatti quale corrispettivo delle loro prestazioni negli spettacoli da prodursi sulle scene dell'I. R. Teatro della Scala durante la stagione di carnevale e quaresima 1858-59, dedotto per tre mesi l'assegno di L. 1,500 per ciascun mese in favore della rea convenuta Barbara Marchisio e di altre 450 in favore della correa Carlotta Marchisio.

A codesta citazione furono mosse dalle convenute diverse eccezioni pregiudiziali, sulle quali non accade ora far parola.

Il Tribunale di Commercio in Milano, nella sentenza 12 luglio 1865, pronunciava la piena assoluzione delle sorelle Marchisio, nonchè della Ditta Fratelli Marzi e della I. R. Procura Lombarda delle Finanze da ogni domanda avversaria, colla seguente motivazione:

« Considerato, in merito, che il Merelli fonda innanzi tutto e principalmente l'azione sua odierna d'indennizzo al fatto che le sorelle Marchisio siansi nel 1857 rifiutate di recarsi al Teatro di Rio Janeiro, commettendo così, a suo dire, una ingiusta infrazione del contratto e cagionandogli un danno da lui valutato in Fi.i 24,781.40.

« Considerato però che il contratto 14 settembre 1855 accennava bensì all'obbligo assuntosi dalle sorelle Marchisio di cantare in teatri posti anche fuori d'Austria e d'Italia, ma non portava l'espressa condizione che dovessero le stesse, a richiesta del Merelli, recarsi ad esercitare la loro professione anche in America.

« Considerato che, ciò essendo, non erano tenute le sorelle Marchisio di obbedire all'ordine di Merelli recandosi a Rio Janeiro, perchè il patto relativo all'obbligo di cantare anche sui teatri d'oltremare deve intendersi escluso da una scrittura teatrale fatta in Europa, colla quale un artista si pone genericamente a disposizione di un impresario europeo, quando non sia in essa espressamente convenuto, e particolari circostanze non concorrano a far ritenere che il caso sia stato preveduto dai contraenti.

» Questa massima, costantemente addottata dall'uso teatrale, deriva da una saggia interpretazione dell'intenzione delle parti nel contratto. I disagi e spesso anche i gravi pericoli che accompagnano il viaggio in America, l'esperienza la quale insegna che frequentemente i can-

tanti soffrono negli organi vocali in conseguenza di tali viaggi, le malattie, spesso terribili, a cui vanno soggetti gli Europei affrontando il clima del nuovo mondo, le diverse condizioni economiche di quei paesi, per le quali risultano affatto insufficienti rimunerazioni che in Europa potevano essere esuberanti, sono tutte circostanze che in tesi generale appoggiano anche in linea di diritto l'attendibilità di quella massima. Nel caso concreto, poi, l'applicabilità del principio generale è corroborato da altre considerazioni. E infatti le sorelle Marchisio colla scrittura del 1855 si obbligarono al servizio del Merelli non per altro che per procacciarsi i mezzi di progredire nella loro carriera allora appena iniziata, perfezionarsi e far conoscere i loro talenti artistici. Merelli non poteva ignorare e non ignorava al certo tali circostanze motivo precipuo del contratto, e per le quali appunto corrispondeva alle Marchisio un corrispettivo abbastanza tenue. Ora è certo che desse non potevano raggiungere il loro scopo che producendosi sui teatri d'Europa. D'altra parte anche la misura dell'assegno fissato dal Merelli alle Marchisio sarebbe stato affatto insufficiente quando avessero dovuto soggiornare in America.

« Il Merelli stesso non nega che desso era anche disposto ad accettare la proposta del Console Brasiliano De Souza, il quale degli 80,000 franchi promessi per corrispettivo del contratto avrebbe voluto darne 50,000 alle Marchisio. Ma se Merelli, in base al contratto, riconoscevasi in diritto di obbligare le Marchisio a recarsi a Rio Janeiro, qual bisogno v'era di modificare così profondamente i patti relativi?

» Per tutta queste considerazioni dovevano mandarsi assolte le sorelle Marchisio dal punto secondo del petito.

« In quanto al terzo e al quarto punto, il Tribunale osservava non essere stato fatto in tutta la causa cenno alcuno, che, dopo le trattative avvenute nel 1857 per indurre le sorelle Marchisio a recarsi a Rio Janeiro, Merelli abbia voluto usare dell'opera loro per altri teatri, che le abbia a ciò invitate e che desse sianvisi senza giusto motivo rifiutate. Anzi le Marchisio affermano che Merelli più non occupossi di loro, e non lo nega l'attore. Ora, senza la prova di un indebito rifiuto per parte delle convenute all'adempimento del contratto, un'azione d'indennizzo in loro confronto non può avere giuridico fondamento. Le Marchisio abbandonate a sè stesse potevano per tutela del proprio interesse assumere altri impegni e ben fecero assumendoli: nè da tal solo fatto può inferirsi che il Merelli siasi trovato nella materiale impossibilità di esercitare il proprio diritto verso di esse, mentre in questa causa non si conosce il tenore di quegli impegni,

nè come avrebbero agito le Marchisio quando Merelli le avesse richiamate all'osservanza del contratto. Doveano quindi respingersi anche il terzo e quarto punto del petito. »

« Ritenuto che, non emergendo che le convenute Marchisio abbiano in modo alcuno mancato all'adempimento del contratto, esse dovevano essere assolte anche dal primo punto del petito, ecc. »

La parte soccombente disponevasi ad invocare il giudizio di appello ed all'uopo erasi benanco munita di una attestazione firmata da molti agenti teatrali, i quali concordi dichiaravano che « quando un artista sia scritturato per cantare nei teatri d'Italia *e fuori*, sotto condizione di aumento d'onorario nel caso di destinazione *fuori d'Italia* e ritenuto sempre il pagamento delle spese di viaggio a carico dell'appaltatore, al quale venne riservata facoltà di cedere lo scritturato; *ove nel contratto non sia espressa l'esclusione dei teatri d'America, si deve ritenere obbligato l'artista a prestare la di lui opera anche per i teatri d'America ed ovunque esista l'opera italiana.* » — Ma, per non so quali evenienze, la causa non ebbe altro seguito.

Senza entrare nei particolari della questione, a me sembra che la benigna interpretazione data dal Tribunale sia troppo arbitraria, e credo, invece, più conforme a giustizia ed alla pratica il parere degli esperti in materia, che ho qui sopra riferito, il quale, come ognun vede, contraddice apertamente a quella che in sentenza si dice *massima costantemente adottata dall' uso teatrale.* I teatri d'America sono serviti quasi interamente da artisti europei, e questi per la maggior parte italiani: dunque poco doveano influire le riflessioni sanitarie. La scrittura portava l'aumento di salario in caso di destinazione fuori d'Italia; dunque era infondato l'altro argomento dedotto dalle considerazioni economiche. L'asserito *movente* della scrittura è tutto soggettivo, e, non essendo espresso e molto meno esposto come condizione nella scrittura, non poteva allegarsi a carico del Merelli. La transazione proposta dal conte Souza, console brasiliano, ed accettata dal Merelli, non prova nulla contro di questo, appunto perchè *transazione*, e specialmente perchè lasciava sempre un utile ragguardevole al medesimo, qual è la cifra di L. 30,000. Se, poi, il Merelli abbia in realtà sofferto altri danni, indipendentemente dal contratto d'America tramontato, se abbia richiesto poscia l'opera loro, sono altre questioni che qui non occorre esaminare.

Comunque sia, mentre non può disconoscersi alla riferita sentenza l'intento di una certa equità, sembra ch'essa non risponda adequamente ai principj della vera giustizia, e l'artista prudente che non

ami sfidare i lunghi viaggi e le intemperie degli oceani e i pericoli di malattie e gli altri inconvenienti a cui si può andar incontro *fuori d'Europa*, farà savia cosa formulando le sue restrizioni nella scrittura.

422. Che se la scrittura non porta designazione di piazza o di teatro, e molto più se in essa siasi detto che l'artista è a *disposizione dell'impresa*, egli può essere ceduto ad altro impresario, dacchè la sua stipulazione equivale a dire, secondo gli usi teatrali, ch'egli siasi vincolato per modo che la impresa colla quale contrasse sia abilitata a cedere od usufruttare l'opera di lui come troverà opportuno (1). Questo principio fu riconosciuto in una causa della quale anticipiamo ora la relazione, riserbandoci di richiamare altrove le varie massime direttive.

Filippo Moreno, di Milano, con lettera del 16 giugno 1867, significava all'impresario Martinotti in Torino d'avere disponibile il tenore Rosnati, e glielo proponeva da quel giorno in avanti per la *Norma*, e per tutte le altre opere del di lui repertorio. — Martinotti con telegramma del 18 stesso mese diceva a Moreno: « Telegrafate pretese *cessione* Rosnati, debutto *Macbeth*, cantare quindi *Norma* riposi Steger. » — Nel medesimo giorno Moreno rescriveva a Martinotti: che egli teneva il Rosnati *a propria disposizione* nella qualità di primo tenore assoluto, che, trovandosi questi a Trieste, non poteva arbitrarsi a contrarre impegni eccedenti le sue facoltà, — che il debutto col *Macbeth* e il cantare la *Norma* nei riposi di Steger costituiva, a suo vedere, la qualità di supplemento per cui attendeva autorizzazione; — essere le pretese di L. 3,500 carnevale-quaresima. — A questa lettera il Moreno faceva seguire il 19 un telegramma in questi termini: « Giunto Rosnati accetta 3,500 precise, debutto *Norma* od altro suo repertorio, quindi *Macbeth;* affare diretto, telegrafate » — e nel successivo giorno 20 lo stesso Moreno telegrafava a Martinotti in questo senso: « Rosnati accetta contratto, vuole però prima *una recita Norma*, quindi *Macbeth*, telegrafate, spedite scritture direttamente. » — E a tergo di questo telegramma, leggesi: « Moreno Teatro Carcano. *Debutto* Rosnati stabilito *Macbeth*, canterà *Norma dopo o prima*, occorrendo, impossibile diversamente, telegrafate, spedirò contratti. » —. Indi con lettera del 22 Moreno scriveva a Martinotti in riscontro a di costui lettera del 21: « non mi riuscì indurlo al debutto *Macbeth*, — perciò per l'ultima volta vi ripeto, che se potete dare per de-

(1) Corte d'Appello di Milano, 7 gennajo 1867, Martinotti contro Moreno e Rosnati, *Monit. dei Trib.* di Milano, 1868, n. 3, p. 66; — BETTINI, *Giurispr.*, 1861, P. 2, col. 496; — ASCOLI, *Giurispr., teat.*, Tit. V, n. 117, pag. 87.

butto al Rosnati o *Norma* o altro del suo repertorio e di comune accordo, *l'affare è fatto...* e se potete accordare quest'affare, telegrafatemi, diversamente restiamo sciolti. » — E nel successivo giorno 23, in cui pervenne a Torino quella lettera, Martinotti telegrafava a Moreno in questi termini: « Secondo vostra lettera 22 corrente Rosnati canterà *Norma* una sera e quindi *Macbeth*, *affare fatto* » — Ma il Moreno gli rescriveva il 24 che *il ritardo* di esso Martinotti a decidersi di dare debutto al Rosnati fuori di *Macbeth*, lo fece entrare in trattative col Teatro della Scala, ecc. — Di qui protesta del Martinotti all'Impresa di questi RR. Teatri, e successiva di costei giustificazione per avere anche in concorso di Moreno scritturato Rosnati. — Questi poi con lettera del 30 gennajo scriveva a Martinotti, che, a suo malincuore, era stato scritturato alla Scala da Moreno, e che si era sciolto da quest'ultimo, onde richiedeva il Martinotti se, sciogliendosi esso Rosnati dalla Scala, lo avrebbe scritturato per cantare la *Norma*, ma non una sola sera, indi il *Macbeth*.

In seguito a questo carteggio il Martinotti con atto di citazione del 31 gennajo chiamò avanti il Tribunale di Commercio in luogo il Rosnati, Moreno e l'impresa dei RR. Teatri, proponendo a giudicare:

1. Essere valido e fermo il contratto stipulato fra l'attore e i due convenuti primi nominati per cantare il Rosnati nel carnevale-quaresima al R. Teatro di Torino, e dovere quest'ultimo dare col Moreno piena esecuzione al contratto: 2. Dovere il Rosnati in caso d'inadempimento del suo obbligo pagare solidalmente col Moreno L. 5000 per indennità; 3. Non aver potuto l'impresa, ecc., ecc.

Il convenuto Moreno oppose che il contratto non fu definitivamente conchiuso ed eseguibile anche per essersi già rappresentata la *Norma* col tenore Steger, chiedendo in via principale l'assoluzione dalle domande spiegate dal Martinotti; ed in via subordinata l'ammessione della prova testimoniale sui seguenti capitoli:

1. Che nei giorni 19 e 20 gennajo 1867 venne rappresentata la *Norma* nel teatro regio di Torino; — 2. Che la parte del tenore in detta opera venne rappresentata dal tenore Steger; — 3. Che il subentrare, e così cantare un'opera per un altro artista e precisamente nei riposi dello Steger, veste il carattere di supplemento, massime quando quello che si sostituisce è ugualmente un artista di cartello: — 4. Che un tenore assoluto decade da tale sua qualifica quando si faccia a cantare nella stessa stagione in un'opera già cantata da altro artista ugualmente distinto durante i riposi di questo.

Il Rosnati opponendo di essere stato estraneo ad ogni trattativa

od impegno, conchiuse per l'assoluzione; e similmente conchiuse l'Impresa dei RR. Teatri.

Il Tribunale di Commercio, con sentenza 2 maggio 1867, pronunciò l'assoluzione dei convenuti: l'attore produsse appello in confronto dei soli correi Rosnati e Moreno, ma col medesimo successo. Ecco i motivi della sentenza appellatoria:

« Considerato che il giudizio proferito dal Tribunale si fonda precisamente nel motivo, che fra gli odierni contendenti non sia intervenuto un definitivo contratto, si bene e soltanto trattative, per ciò che il Rosnati non avesse potuto debuttare colla *Norma* siccome già stata rappresentata col tenore Steger; e perchè in ogni modo il contratto non era stato ridotto a scrittura, giusta gli usi e le stesse intenzioni dei contraenti. Ma i primi giudici assegnarono alla voce *debutto* un significato che non ha nel linguaggio teatrale, avvegnacchè sia ormai acquisito anche al linguaggio comune e universalmente ammesso, che debutto, applicato ad un artista scritturato per determinate opere o rappresentazioni, significa nulla più che la prima sua comparsa sulle scene di una di quelle opere o rappresentazioni. Il dire che questa prima comparsa dell'artista cessò di essere debutto, quando la stessa opera o rappresentazione, colla quale esordirebbe, sia già stata messa in iscena con altro artista, gli è lo stesso che applicare il debutto non già all'artista, al suo primo esordire con una determinata opera, ma invece all'opera stessa, alla sua prima messa in iscena; lo che è manifestamente inesatto, erroneo. E che ciò sia vero lo ha dimostrato lo stesso Rosnati, il quale il 30 gennajo, in cui verosimilmente doveva sapere che al teatro regio di Torino si era già rappresentata la *Norma* collo Steger, s'offeriva al Martinotti per cantare prima la *Norma*, e cioè per debuttare, esordire con quest'opera;

« Considerato, che, ciò posto, a nulla più rileva la prova testimoniale riproposta in appello dal Moreno, anche prescindendo dalla sua inammissibilità in ordine, avvegnacchè egli avrebbe dovuto provedersi con domanda bensì subordinata, ma mediante appello incidentale, a norma dell' art. 487 del Codice di Proc. Civ. E però alla soluzione della controversia giova indagare, se il contratto propugnato dall'appellante sia stato o non definitivo, se o non obbligatorio anche per il correo Rosnati, e se ed in quanto sia dovuta indennità al Martinotti: e all'uopo offrono bastanti criteri il chiaro tenore della corrispondenza per lettere e per telegrammi, più sopra riportato, non che le risultanze degli atti e delle discussioni in causa;

« Considerato, pertanto, che il Moreno colla sua lettera del 22

gennajo si è impegnato formalmente e definitivamente di cedere Rosnati al Martinotti, giusta le precorse trattative, quando questi avesse risposto per telegrammi di poter dare per debutto al Rosnati la *Norma;* e per poco si apprezzino le parole di Moreno soggiunte in quella lettera, e cioè: « l'affare è fatto, telegrafatemi, diversamente restiamo sciolti », non può dubitarsi dell'impegno irrevocabilmente assuntosi dal Moreno sotto l'imposta condizione, la quale si è appunto verificata; avvegnacchè il Martinotti col pronto suo telegramma del 23 gennajo abbia reso pieno e perfetto il contratto, soggiungendo egli pure, come a suggello del medesimo: « affare fatto ». E che con codesto telegramma egli abbia intieramente piegato alle esigenze Moreno-Rosnati, manifestate in ispecialità nei telegrammi 19 e 20 e nella lettera 22 gennajo, non lo ha potuto disconoscere neppure il Moreno, il quale nell'ultima sua del 24, lungi dal lasciar tampoco supporre che il telegramma Martinotti non corrispondesse alla fattagli proposta, adduceva invece a motivo del suo recesso l'immaginato e non vero ritardo dell'appellante a decidersi di dare debutto a Rosnati fuori del *Macbeth* Laonde per il fatto che il telegramma fu sollecitamente spiccato dal Martinotti, e nel senso della proposta Moreno, questi non poteva ritenersene sciolto senza contraddire a sè stesso.

« Considerato che codesto contratto doveva riguardarsi definitivo indipendentemente dalle scritture, si perchè non se ne tenne parola nella lettera 22 gennajo e nel susseguito telegramma, onde non può dirsi che la scrittura da farsi costituisse un elemento essenziale; si perchè allo stesso nelle condizioni di tempo, luogo e urgenza, quali si sono verificate nella specie supplivano per equipollenti le lettere e i telegrammi, anche secondo gli usi; oltrecchè l'espressione usata dai contraenti « affare fatto » escludeva per sè la loro intenzione che la scrittura dovesse costituire una condizione indeclinabile dell'efficacia del contratto, per la quale concorrevano già tutti gli elementi legali previsti nei combinati art. 1627, 1628, 1104 del Cod. Civ.

« Considerato, però, che tale contratto non ha mai potuto avere efficacia giuridica nei rapporti del Rosnati, essendo ciò manifesto pel tenore delle lettere Moreno 16 e 18 gennajo, nelle quali egli dichiara *d'avere a sua disposizione* il Rosnati, ciò che nel linguaggio comune, e in ispecie in quello teatrale, significa che Rosnati erasi vincolato al Moreno per modo che questi, nella cerchia dei loro accordi, potesse cedere ed usufruttare l'opera dell'artista come meglio fossegli occorso e piaciuto di giovarsene. E che tali fossero all'epoca del gennajo 1867 i rapporti fra i sunnominati, lo dimostra anche la lettera Rosnati del 30

mese stesso, nella quale dice d'essere stato a suo malincuore scritturato alla Scala da Moreno, e di essersi poi sciolto da costui, e ben lo sapeva lo stesso Martinotti, quando col telegramma del 18 richiedeva Moreno delle pretese per la *cessione* del Rosnati, talchè esso Martinotti acquistò bensì diritti in confronto Moreno a sensi dell'art. 1129 del Cod. Civ., ma non anche verso il Rosnati, il quale rimase estraneo alle trattative ed al contratto, siccome subordinato e dipendente dal Moreno;

« Considerato che a questa risoluzione la Corte doveva devenire non ostante la contumacia del coappellato Rosnati, attesochè la pretesa del Martinotti verso di lui non ha fondamento nè in fatto pel chiaro tenore degli atti e documenti di causa, nè in diritto per l'anzicitata disposizione di legge, onde il Rosnati deve mandarsi senza più assolto da tutte le domande e conclusioni dell'appellante:

« Considerato, quanto alla chiesta indennità nei riguardi del Moreno che, se sta vero che e per legge (art. 1218 Cod. Civ.) e per dettame di ragione civile, chi soffre danno per l'inadempimento d'un obbligo assuntosi dal terzo, col quale ha contrattato, ha diritto all'indennizzo; è altrettanto vero e conforme ai più ovvii principj di ragione e di diritto che il danno in massima deve essere dimostrato nei modi dalla legge determinati, salva la quantificazione. Ora l'appellante, che fino dall'inizio del primo giudizio e quando il contratto avrebbe potuto ancora eseguirsi, lamentando un danno affatto contingibile, esponeva la pretesa indennità in L. 5000, non seppe, nè poteva, offrire alcun dato od elemento di danno reale, e neppure in sede d'appello egli addusse fatti dai quali si possa indurre che danno effettivamente gli sia derivato. Per la qual cosa devesi nel proposito mandare assolto il Moreno dall'osservanza del giudizio.

Visti gli art. 384 e 385 di detto Codice: — Per questi motivi:

« La Corte in parte accolte ed in parte respinte le conclusioni dell'appellante, e respinta pure ogni altra contraria domanda od eccezione, dichiara la contumacia del coappellante Ferrante-Rosnati, e giudica nei rapporti dello stesso Rosnati, doversi lo stesso assolvere da entrambi i capi di conclusione dell'appellante.

E nei rapporti del Moreno: 1.° Essere fermo e valido il contratto stipulato fra esso Moreno e l'appellante Martinotti, perchè il Rosnati avesse a cantare nella stagione di carnevale e quaresima 1867 al teatro regio di Torino; 2.° Assolversi l'appellato Moreno dall'osservanza del giudizio sul secondo capo delle conclusioni. Compensate fra le parti le spese, ecc. »

423. Le parti possono riservarsi il diritto di sciogliere il contratto, mediante preavviso di quindici giorni, di un mese, od altro termine da convenirsi. Badino gli artisti che in alcune scritture questa facoltà è riservata al solo impresario o direttore, mentre giustizia vorrebbe che vi avesse reciprocità fra i contraenti, in guisa che a ciascuna di esse fosse facoltativo di sciogliersi quando il credessero opportuno. E questa clausola dovrebbe essere osservata in quanto che è una specie di condizione risolutiva che non presenta nulla di illecito.

Questa clausola si trova qualche volta altresì nelle scritture di attori drammatici, od anche in quelle di cantanti e ballerini che sono vincolati per uno o più anni, pel caso che rifiutino di sostenere parti loro assegnate, o si rendessero inosservanti di obblighi essenziali; ed anche in questi casi dovrebbe essere rispettata.

424. Gli artisti si obbligano a non agire sovra alcun teatro pubblico o di società, in concerti pubblici o privati, per tutta la durata della scrittura, senza un permesso scritto dell'amministrazione o dell'impresa: e a questa clausola è non di rado aggiunta la penale, che ascende talora a cifre cospique per cadauna infrazione.

La violazione di questo patto può arrecare, non è dubbio, all'impresa notevole pregiudizio. Il cantare, l'agire in qualunque modo fuori del teatro, toglie spesso agli occhi dei più, il prestigio dell'attore: in gergo teatrale suol dirsi che l'artista è *sbianchito*: d'altra parte, chi intese la celebre cantatrice al tale concerto pubblico o privato, risparmierà forse il biglietto, la sedia o il palco in teatro per udirla una seconda volta; ma ad ogni modo è pur evidente che l'ammontare delle penali quasi sempre soverchia di gran lunga il pregiudizio che effettivamente può toccare l'impresa per simili infrazioni: contuttociò, siccome queste vengono stipulate appunto all'effetto di assicurare la rigorosa osservanza del patto, io credo che, una volta accettate, devono rispettarsi, e verificandosi il caso essere pagate nella loro integrità (1). L'art. 1230 Cod. Civ. suona così: « quando la convenzione stabilisce che colui il quale mancherà di eseguirla, debba pagare una determinata somma a titolo di danni, non si può attribuire all'altra parte una somma maggiore nè minore ».

Invano qualche scrittore ha voluto invocare l'altra disposizione per la quale è detto « la pena può essere diminuita dal giudice allorchè l'obbligazione principale è stata eseguita in parte. » Tra questi sorge l'autorevole Agnel, sempre benigno e sempre mite agli artisti.

(1) *Pœnam cum stipulatum quis, non illud inspicitur quid intersit, sed quæ sit quantitas, quæque conditio stipulationis.* L. 38, § 17, Dig., *de verbor. oblig.*, e § 19 Instit. *de inut. stip.*

Qual'è, dice egli, l'obbligazione principale che deriva all'attore dalla scrittura teatrale? Quella di eseguire le sue parti sulla scena a cui è vincolato. Or quando egli ha adempito in parte a questa obbligazione, i Tribunali hanno il diritto, a sensi degli articoli precitati (1152, 1231 Codice franc.), di moderare la somma convenuta a titolo di clausola penale. Perciò l'ammenda che ha per oggetto il caso in esame può essere ridotta dai magistrati chiamati a conoscerne: e riferisce qualche giudicato che, secondo lui, confermerebbe tale massima (1).

Non è del nostro assunto il rilevare se tale opinione sia esatta secondo la legge francesce: osserveremo, invece, ch'essa non pare sostenibile di fronte alla nostra legislazione: imperocchè se la prima parte dell'art. 1230 corrisponde letteralmente al testo dell'art. 1152, Cod. francese, i nostri legislatori vi aggiunsero l'alinea; « Lo stesso ha luogo, se l'accertamento dei danni è fatto sotto forma di clausola penale, o mediante caparra data al tempo del conchiuso contratto »: e cioè anche in questo caso non si potrà attribuire all'impresario una somma maggiore o minore della pattuita.

Il ragionamento, adunque, del sig. Agnel potrebbe servire anche per noi nel solo caso che la scrittura portasse (come si verifica di sovente) una clausola penale generale concepita, per esempio, così: « L'artista che contravvenga ai patti della presente scrittura, pagherà a titolo di penale, *ovvero* di danni e interessi, la somma di lire 1000 »; in questo caso ben può dirsi che l'obbligazione principale dell'attore essendo quella di eseguire le parti e le recite che gli sono affidate, il cantare o l'agire in altri teatri o concerti, è una violazione parziale del suo contratto, e quindi, a mente dell'art. 1214 (corrispondente all'art. 1231 del Codice francese), l'ammenda generale fissata per garanzia di tutte le obbligazioni in esso stipulate, vuol essere moderata quando l'artista, che illecitamente prestò l'opera sua fuori del teatro, abbia però adempito a quella sua obbligazione principale: ma allorchè la pena è convenuta distintamente come sanzione del tale singolo patto e precisamente per ciascuna infrazione del medesimo, i Tribunali non ponno applicare una legge diversa da quella che le parti si sono chiaramente imposta: l'art. 1230 non ammette diversa interpretazione: *pacta vestra, leges vestræ!* (2)

425. Dall'esame di un caso speciale scendemmo al principio generale che deve regolare l'applicazione delle clausole penali. Il principio generale, adunque, si è che, quando le parti hanno determinato

(1) E. AGNEL, Op. cit., p. 61, n. 112.
(2) Vedi anche CATTANEO e BORDA al cit. art. 1230 del Cod. Civile italiano.

esse medesime nell'atto di scrittura la pena da infliggersi al contravventore, questa dev'essergli dai Tribunali irrogata, senza riguardo nè alla buona o mala fede, nè alla sussistenza o gravità del danno (1); non è in potere dell'autorità giudiziaria di accordare al querelante una somma maggiore o minore (art. 1230 Cod. Civ.). La clausola penale è la determinazione anticipata ed a rischio *(à forfait)* dei danni ed interessi che il contravventore deve all'altra parte pel mancato adempimento degli impegni: e in ogni caso, poi, è una pena convenzionale che, indipendentemente da ogni pregiudizio, le parti volontariamente si imposero pel caso di infrazione. La legge autorizza queste stipulazioni, e ordina al giudice di rispettarle con tutto il rigore Ma questa regola soffre due eccezioni; la prima è quella che ora vedemmo, desunta dall'art. 1214 del Codice, quando, cioè, l'artista abbia in parte adempita l'obbligazione sua principale: in tal caso l'ammenda convenuta è soggetta ad equa moderazione. Si fu in applicazione di questo principio che il Tribunale di Commercio in Parigi, colla sentenza 6 agosto 1845 potè ridurre da 50.000 a 20,000 franchi l'indennità che il signor Bressant, vecchio attore delle *Variétés*, avrebbe dovuto pagare al direttore di questo teatro. Bressant, aveva contratto col teatro delle *Variétés* una scrittura che doveva incominciare col 1° dicembre 1836 e terminare col primo aprile 1841. La scrittura era stata da lui osservata e mantenuta fino all'11 ottobre 1838, epoca in cui abbandonò la Francia e scritturossi al teatro di Pietroburgo. Il Tribunale proferendo lo scioglimento del contratto, prese in considerazione il lasso di tempo durante il quale fu adempita la scrittura, il pregiudizio che poteva aver sofferto il teatro, e ridusse la penale a 20,000 franchi (2).

L'altra eccezione ha luogo quando vi fu violazione del contratto da ambe le parti: nel qual caso nessuna di esse può chiedere che l'avversaria sia tenuta a pagare la pena che dovrebbe pagare ella medesima. La clausola penale rimane senza effetto a motivo dell'avvenuta compensazione. È giusto, in simile contingenza, rimossa la clausola

(1) L'uso delle penali è antichissimo. Si legge nel *Giovane Anacarsi*, Cap. LXX: « Quando un attore si distingue sul teatro di Atene, è ricercato dalle principali città della Grecia. Esso lo invitano ad ornare del suo concorso le loro feste: e s'egli manca al contratto da lui sottoscritto, deve pagare una somma già nel medesimo stipulata. »

Queste stipulazioni di penale hanno il vantaggio di prevenire le incertezza e difficolta che sono inseparabili da una valutazione di danni allorchè non siavi contratto; « *Optimum erit pœnam subjicere, ne quantitas sit in incerto.* » Inst., *de verb. obl.*, § 7; — Lacan e Paulmier, T. I, n. 419.

(2) Vedi al Capitolo VIII di questa Parte II la causa Piccinelli contro Dondini ove sono arrecate copiose allegazioni di diritto comune in materia di pena convenzionale.

penale, di bilanciare i reciproci torti, e proporzionare secondo questi le indennità, onde ciascuno dei contraenti si è reso passibile. Di tal modo procedeva la Corte di Parigi nella decisione 4 febbrajo 1833 emanata nella causa fra il vestiarista Legrand e il direttore del teatro del *Panthéon*. Le parti aveano stipulata nel loro contratto una penale di franchi 10,000: avendo ambidue mancato alle loro obbligazioni, il Tribunale di Commercio e la Corte pronunziarono la rescissione del contratto, ma non accordarono a Legrand che un'indennità di Fr. 150 per la dilazione frapposta dal direttore all'apertura del teatro; il direttore, alla sua volta, ebbe soltanto un' indennità di Fr. 500 per un giorno di riposo cagionato dalla mancata consegna dei costumi (1).

426. Quando l'impresa assunse le spese di viaggio dovrà rimborsarle: ed essendo ormai tutto il continente percorso da ferrovie con tariffe determinate, non potrà esservi luogo a serie contestazioni. Ma qualche difficoltà può sorgere se sianvi lunghi viaggi di mare: e i pratici forniscono in argomento alcune norme. Se si tratti di viaggi fuori d'Italia per la via del mare, che le imprese accordano agli artisti da esse scritturati, esaminerassi, se la scrittura chiama *l'attore perchè si debba ritrovare ad un determinato giorno alla città e porto destinato per l'imbarco, onde essere pronto ad ogni chiamata del capitano a recarsi a bordo.* Senza una restrittiva e chiara distinzione in contrario, si dovrebbe stabilire per massima che l'artista, dal giorno che arriva alla piazza assegnatagli per l'imbarco, fino a quello nel quale ottenga la libera pratica nella città ove deve dimorare ed agire, avrebbe diritto al rimborso di tutte le spese relative ai giorni di permanenza prima, a quelli del viaggio a bordo e di dimora nel porto ove giunge; rimborso, che dovrebbe estendersi a quanto avesse speso, secondo il suo grado, per vitto, alloggio e simili. Infatti, se l'impresa assegna un dato giorno perchè esso debba ritrovarsi p. e. a Genova, mancandovi, potrebbe andare incontro ad una protesta, la quale sarebbe regolare; ma se dal giorno del di lui arrivo gli affari del capitano, o il carico della nave, o la contrarietà de' venti, o gli ordini superiori trattenessero la nave per qualche tempo, o impedissero la partenza, dovrebbe toccarne discapito l'artista, perchè fu esatto all'adempimento dell'obbligo impostogli? Così pure se in viaggio, per cagione di burrasca od altro infortunio, fosse obbligato il legno a toccare delle coste, o sofferire visite d'altri legni sospetti in oggetto sanitario, e quindi risultando dal costituto al quale si sottopongono i bastimenti un giusto sospetto

(1) *Gaz. des tribunaux*, 4 e 5 febb. 1833; — LACAN e PAULMIER, T. 1, n. 419, 420.

in argomento all'autorità di sanità marittima del porto ove approda, venissero il legno e le robe e l'equipaggio e i passeggeri sottoposti ad una quarantena di rigore, tutte le spese che lo aggraverebbero per un fatto non proprio, dovrebbero essere a carico dell'artista? (1) No certamente. Ad ogni modo sarà cauto nella scrittura il precisare quale sia il trattamento dell' artista che dovrà fornirsi dal capitano a carico dell' impresa.

427. Nelle scritture di lunga durata, per esempio, d'uno o più anni, è spesso accordato (specialmente in Francia) un termine di *congedo*, durante il quale gli onorarj sono sospesi, e l' artista non può usare de' suoi talenti se non a una determinata distanza dal teatro a cui è addetto. Viene pure pattuito d'ordinario che l'amministrazione avrà diritto di dedurre dal detto congedo tutto il tempo, per quanto breve esso sia, durante il quale l'artista, per indisposizione o malattia, non avesse potuto prestare i suoi servigi. Il signor Agnel, colla consueta benevolenza a riguardo degli attori, dichiara che questa clausola *dev'essere rigettata come ingiusta ed arbitraria*. La malattia, egli dice, è un caso di forza maggiore, che nessuno può impedire: e se fu stipulato un congedo a profitto di un artista, ei deve poterne godere: obbligarlo a compensare in questa vacanza il tempo durante il quale nel corso dell' anno fosse rimasto malato equivale spesso a rendere il congedo impossibile, massime se è di breve durata (2). Tutto ciò è rigorosamente vero e pietosissimo. Ora se il signor Agnel intende dire che questa clausola dev' essere rigettata dall' artista, la sua conclusione si risolve in un avvertimento, in un consiglio, e sta bene: ma s'egli intese affermare che debba essere rigettata, *come ingiusta ed arbitraria*, dai Tribunali, non saprei unirmi al suo avviso, dacchè riesce malagevole il comprendere come possa mai stigmatizzarsi per ingiusto un patto che non è vietato da alcuna legge, nè contrario al costume o all' ordine pubblico, e che quindi deve ritenersi lecito: nè sembra possa dirsi arbitrario un patto che viene accettato dalla parte a cui aggravio devono caderne le conseguenze (3). Pare a me che i Tribunali sarebbero nella necessità di proferire l'*imputet sibi!*

428. Il linguaggio teatrale ha diverse espressioni che si riferiscono al grado dell' attore od alla qualità ed estensione dei servigi che si possono pretendere dal medesimo, sulle quali nasce spesso contesa. Ne accenneremo alcune per l' importanza che ponno avere nelle scrit-

(1) Gio. Valle, *Cenni sulle aziende teatrali*, pag. 77.
(2) E. Agnel, Op. cit., pag. 74, n. 125.
(3) *Qui ex culpa sua damnum sentit, non intelligitur damnum sentire.*

ture. — *Prima donna assoluta:* per consuetudine avrebbe diritto di essere sola ad agire nel suo rango (1): così il primo tenore, il primo basso *assoluto;* ma nei teatri d'importanza ove si danno diversi spettacoli, sogliono scritturarsi due o tre prime donne assolute, le quali ponno assumere a vicenda la prima parte nei diversi spartiti, e l'impresa ha cura di riservare nella scritta a sè stessa la facoltà di designare le opere in cui dovrà prodursi l'artista. Ma oggimai a nessuna cantante si può dare il nome di *seconda donna:* per cui questa denominazione è quasi sparita, e nei cartelloni leggesi l'elenco degli artisti specialmente nei teatri di primo ordine, colla epigrafe *senza distinzione di rango:* sicchè questo rango, viene solo indirettamente accennato dall'ordine nel quale gli artisti vengono nominati. Per cui sogliònsi annoverare *prime donne, — tenori, — bassi, — buffi cantanti,* o *bassi comici*, e nella rispettiva categoria sono nominati secondo il grado della rinomanza o del merito (vero o supposto). Gli artisti di second'ordine sogliono nobilitare il loro grado chiamandosi *comprimarj.*

429. La prima donna o il primo tenore assoluto *senza predilezione,* ovvero *senza distinzione di rango* non può avere diritto a preferenza in confronto di altri artisti del medesimo rango. Può vedersi a pagina 140 e seguenti la causa agitatasi fra il tenore P.... e l'impresa Merelli nel 1861.

430. *Colla scelta della parte.* È una clausola assai pericolosa per le imprese, che dovrebbero evitarla, poichè dà diritto all'artista di sceglier esso la parte che più gli aggrada nei diversi spartiti, lo che può essere causa di gravi dissidj nella famiglia teatrale a pregiudizio dell'impresa e del pubblico. Agli artisti che non sono distintissimi l'impresa o i direttori sogliono imporre l'obbligo di cantare nelle parti che verranno loro destinate: e per questo patto l'artista è rimesso alla volontà del direttore o dell'impresa e deve eseguire ogni parte gli venga assegnata (2).

431. Le recite o parti *di compiacenza* non sono meno obbligatorie delle altre, quando siano state espressamente stipulate nella scrittura (3): questa frase suolsi usare nelle scritture per riguardi di convenienza o di dignità dell'artista, ma non tolgono all'obbligatorietà della stipulazione, sempre però nei termini della medesima, interpretati rigorosamente e non oltre.

(1) G. Valle, loc. cit., pag. 30.
(2) Valle, Op. cit., pag. 41; — E. Agnel, Op. cit., pag. 72, n. 121.
(3) E. Agnel, Op. cit., pag. 73, n. 122 e pag. 77, n. 128.

432. La fissazione della parte o impiego fisso (amoroso, padre nobile, servetta ecc.) nelle compagnie drammatiche, è di speciale importanza, sia affinchè l'attore non abbia a vedersi costretto a parti contrarie alla sua dignità, capacità ed al suo grado, sia perchè, in molte compagnie essendo l'artista obbligato a provvedersi tutti gli abiti ed accessorj del costume necessario alla sua parte senza poter nulla pretendere dal direttore (eccettuati i costumi così detti *di carattere*, ovvero costumi *stranieri*, i quali, tranne patto in contrario, vengono sempre forniti dalla compagnia), ne consegue che la designazione dell'impiego giova a determinare l'obbligazione relativa alli abbigliamenti e costumi che stanno a carico dell'attore.

E non essendo questi tenuto a provvedersi altro vestiario fuor quello richiesto dal suo impiego, ragion vuole che i costumi relativi alle parti *di compiacenza* vengano fortini dall'amministrazione (1).

433. Da parecchi anni suolsi esprimere nelle scritture la condizione che il *piccolo vestiario* sia a carico dell'artista, e questa è ormai consuetudine inveterata Esso comprende le maglie, piume e calzature (guanti, calze, scarpe, sandali e stivali), fazzoletti, veli, fiori, diademi, pettini, ricci, capelli, trine, nastri, merletti, collane, cinture, maniglie, gioje e simili, ossia tutti quelli oggetti, che costituiscono puramente un accessorio del corredo di vestiario. Non cadono nel novero del piccolo vestiario le corone, gli elmi e cappelli, che devono stare a carico dell' impresa (2).

434. Avviene spesso che la stagione teatrale sia finita e che l'artista o l'impresario abbia titoli d'azione, che non potevano essere soddisfatti prima di quell'epoca: ma la ferrovia ha già trasportato in remote contrade il debitore, che si ride delle altrui proteste e minaccie. È quindi prudente cautela lo inserire nelle scritture il patto che *si riterrà per foro del contratto e della sua esecuzione la tale città, anche dopo esauriti gli impegni, eleggendo ivi le parti il loro domicilio*. poichè la elezione di domicilio per l'esecuzione della obbligazione deve avere effetto giusta l'art. 19 del Codice Civile e 40 del Codice di Procedura: nè una simile elezione contrattuale può essere rivocata senza il consenso di tutte le parti. Questi principj furono riconosciuti nella sentenza 9 aprile 1861 della Corte di Appello in Genova, nella causa promossa da Luigi Compagnoni contro i conjugi Monplaisir (3). Per tal modo il creditore ha un luogo certo ove pro-

(1) E. Agnel, Op. cit., pag. 79, n. 131.

(2) G. Valle, *Cenni sulle aziende teatrali*, pag. 181.

(3) *Gazz. dei Tribun.* di Genova, 1861, n. 96, pag. 762. Vedi la detta sentenza riferita al Capitolo *Giurisdiz. e procedim.*, T. II.

porre e far decidere le sue ragioni, salvo poi a verificare la novella dimora del suo avversario, onde far ivi eseguire il giudicato col quale fosse stata pronunciata la condanna del medesimo.

435. Abbiamo veduto in qualche scrittura la clausola « *la presente dovrà valere come pubblico istromento*, ovvero *come atto notarile,* » e simili: a pena è d'uopo affermare l'inconcludenza di codeste dichiarazioni: le parti non ponno certamente attribuire alle loro private convenzioni quel carattere di autenticità che la legge accorda soltanto agli atti dei pubblici ufficiali, di cui essa consacra la fede: sarebbe troppa ingenuità il crederlo: si pensò forse con la clausola anzidetta imporre agli artisti o, in generale, alle persone profane al linguaggio ed agli usi giuridici, perchè avessero a credere che con questa frase sonora la scrittura avesse ad avere maggior forza che non nell'ordinaria forma privata: ma ovvio è il riconoscere ch'essa è altrettanto ridicola che vana, non potendo attribuire all'atto efficacia maggiore o diversa di quella che viene al medesimo assegnata dalla legge (1).

Riguardo ai *debutti*, alle *serate*, alle malattie, ed agli altri diritti ed obblighi che in forza della scrittura ponno verificarsi fra artisti ed impresarj, veggansi anche i Capitoli seguenti VI, VII e VIII.

436. Qualche volta si pattuisce che le tasse di bollo e registro verranno soddisfatte dalla parte che le avrà rese necessarie: ma a questo proposito convien notare che il R. Decreto 14 luglio 1866 sulle tasse di registro dichiara che le scritture private debbono denunciarsi all'Ufficio di Registro entro 20 giorni dalla loro data: che l'obbligo della registrazione è *solidale* fra le parti interessate (art. 74); che, in caso di mancanza, i contravventori sono tenuti, oltre alla tassa normale, ad una sopratassa eguale a due volte l'ammontare della tassa (art. 94 del citato Decreto, e 13 della Legge 19 luglio 1868); che infine sarà nullo, a tutto gli effetti, qualunque patto tendente a ritardare la registrazione e il pagamento delle tasse, *ed anche il patto che il pagamento di esse e delle penali deve andare a carico di quella tra le parti che col proprio inadempimento rendesse necessaria l'omessa registrazione* (art. 102 del R. Dec. succit.). Se, dunque, il patto è nullo, per l'applicazione delle spese converrà in tal caso ricorrere all'analogia dell'art. 1455 Codice Civile, che pone le spese degli atti e gli altri accessorj alla vendita a carico del compratore, e quindi ac-

(1) E. Acnel, *Code-Manuel des art.*, pag. 69, n. 119.

collarle al direttore od impresario, siccome il compratore dell'opera (conduttore): ovvero, e lo crederei più equo, ritenerle a carico per metà fra le parti, colpevoli entrambi della contravvenzione.

Le stesse norme ed avvertenze valgono anche pel bollo.

SEZIONE VII. — *Formalità delle scritture.* — *Mezzi di prova.*

437. La legge non prescrive formalità speciali per le scritture.
438. Importanza della data e dei nomi delle parti alla scrittura.
439. Non è necessario sia scritta di mano dei contraenti: importanza delle firme e delle stipulazioni aggiunte.
440. Norme generali per la stesa della scrittura: e regole d'interpretazione.
441. A provare la scrittura valgono tutti i mezzi indicati all'art. 92 Codice di Commercio.
442. Prova per corrispondenza.
443. Valgono anche le corrispondenze dei mandatarj dell'impresa.
444. A provare la data non è necessaria la registrazione.
445. Forza provante della corrispondenza per telegrammi.
446. Interpretazione della medesima.
447. Variazioni consensuali durante il corso della scrittura: si provano con tutti i mezzi ammessi dall'art. 92 del Codice di Commercio.
448. I patti scritti devono osservarsi: *quid* se in pratica il contratto fu eseguito in senso diverso da quelli.
449. Anche i certificati stragiudiziali possono completare la prova.

437. La legge non prescrive alcuna speciale formalità estrinseca per la validità delle scritture teatrali. Non esiste neppure nel Codice Civile italiano la disposizione del Codice Napoleone che richiede per le convenzioni bilaterali la formazione di tanti originali quante sono le parti che vi hanno un interesse distinto e la menzione altresì nella scrittura del numero degli originali che si sono fatti. Tutto è rimesso alla prudenza delle parti; perocchè, come appare dagli articoli 89-94 del Codice di Commercio, i contratti commerciali in generale, salve poche eccezioni, ponno farsi tanto a voce come in iscritto, ond'è che anche la scrittura teatrale, quantunque non sia propriamente atto di commercio (n. 332), pure essendo soggetta alla giurisdizione commerciale (art. 723, n. 6, Cod. sudd.), potrà essere conchiusa verbalmente (1), e la prova di essa potrà essere istituita coi varj mezzi ammessi dal detto Codice. Se, per altro, le parti hanno espressamente convenuto che il contratto debba farsi in iscritto, questo contratto non si ritiene per conchiuso prima della loro sottoscrizione. E se non fu per anco eretto il formale documento, ma però uno scritto, come promessa di contratto, o una lettera sopra i punti principali firmata dalle parti (ciò che in gergo teatrale dicesi

(1) E. AGNEL, Op. cit., pag. 47, n. 86, 93.

impropriamente *compromesso*), anche questa scrittura produce già per sè stessa i diritti e gli obblighi che sono nella medesima espressi (1).

Non sarà mai abbastanza raccomandato sì nell'interesse degli artisti come delle imprese di redigere sempre un atto scritto, se non la formale scrittura, almeno sulle condizioni essenziali, onde prevenire le troppo facili contestazioni e dubbiezze sì in linea di fatto che di diritto. Tale raccomandazione per parte delle agenzie ed imprese teatrali è molto facilmente osservabile, giacchè esse hanno sempre le loro module a stampa predisposte, per cui non occorre che di riempiere le lacune a termine delle intelligenze.

438. Ma, oltre alle stipulazioni di cui toccammo più sopra, conviene far attenzione specialmente alle date e ai nomi delle parti.

Accade più volte che la scrittura sia stesa in una città dal corrispondente o dall'impresario e sottoscritta in un'altra ove dimora l'artista: per prevenire contestazioni è bene che l'artista aggiunga la data alla propria firma, altrimenti si dovrebbe ritenere per data del contratto quella apposta dall'impresario fino a prova contraria (n. 444).

Quanto ai nomi delle parti è agevole il rilevare come elemento essenziale della scrittura sia la precisa indicazione del nome delle parti (n. 338), onde non lasciar luogo ad equivoco o a nullità del contratto. E questo deve ritenersi tanto riguardo all'artista, che può avere altri omonimi, come riguardo all'impresario; il quale, poi, spesse volte fa eseguire i contratti da terzi, che non sempre hanno mandato da lui, sicchè può avvenire che tali scritture siano poi disconosciute o rifiutate, sia maliziosamente sia a giusta ragione perchè stipulate fuori di tempo o fuori delle condizioni volute ed espresse dall'impresa (2).

439 Non è necessario che l'atto di scrittura sia steso per intero di mano delle parti; può esserlo per mano di un terzo, e, per l'istessa ragione, può essere litografato, autografato e stampato. Così predisposto e seguito dalla sottoscrizione delle parti, ha la stessa efficacia come se fosse stato tutto scritto dalle parti stesse. Le loro firme importano adesione a tutte le clausole che precedono. Gli è in questo modo che si stringono ordinariamente le scritture: i progetti sono quasi sempre stampati, come le polizze d'assicurazione.

Gli atti di scrittura devono redigersi chiaramente ed in guisa da prevenire ogni contestazione che le malintelligenze ulteriori potrebbero suscitare. Quando una clausola è oscura od ambigua si se-

(1) E. Agnel, Op. cit., n. 94.
(2) Valle, Op. cit., P. I, Cap. III, §§ 1, 2, pag. 25.

guiranno le regole di interpretazione tracciate negli articoli 1131 e seg. Cod. Civ. Le clausole oscure si interpretano, in generale, contro colui che le ha stipulate, e quindi, ora contro l'attore, ora contro il direttore secondo che la clausola litigiosa contiene una stipulazione dell'uno o dell'altro.

440. Quando vi ha contraddizione fra le clausole stampate e quelle che le parti aggiungono all'atto della sottoscrizione del contratto, egli è a queste che deve principalmente aversi riguardo; poichè si considerano come fatte allo scopo di distruggere o modificare le prime. Venne infatti giudicato dalla Corte di Firenze, in causa Lanari contro Della Nave, che le dichiarazioni fatte unitamente alla firma prevalgono a tutto ciò che possa essere stato scritto nel corpo dell'atto, ed in linguaggio forense dicono i pratici che quelle traggono a sè tutto l'atto e tutta la precedente scrittura; ed a ragione, venendo il contratto a perfezionarsi colla riunione dei consensi, la quale appunto coll'apposizione della firma si manifesta (1) Ma se non v'è contraddizione fra lo stampato e lo scritto, devono tutte osservarsi, come si è dimostrato altrove.

441. La scrittura, che esprime la locazione d'opera e quindi un contratto di sua natura civile, si è più volte ripetuto che dee considerarsi un atto commerciale in quanto è elemento precipuo dell'impresa di teatri e spettacoli, che dalla legge è qualificata atto di commercio (n. 332, 437); saranno, quindi, ammessi come mezzi di prova tutti quelli che all'art. 92 Cod. di Comm. sono contemplati per la prova dei contratti commerciali: ossia tanto gli atti pubblici come i privati, le note degli agenti pubblici, le corrispondenze, i testimonj, ecc.

442. Quando risultasse da lettere reciproche fra l'impresa e l'artista che tutte le circostanze essenziali del contratto furono da ambe le parti accettate (n. 396), la convenzione è perfetta e dee ricevere adempimento. È d'uopo che le parti siano d'accordo sul fatto della scrittura, sulla durata e sul prezzo, poco importando che non siasi fatto parola sulle altre condizioni accessorie (nn. 419 e seg.) — In difetto di precise convenzioni su questi punti essenziali le lettere rispettivamente scritte non ponno riguardarsi che come documenti relativi ad un progetto che non si è realizzato (2).

443. La scrittura non provasi solamente cogli atti firmati dal di-

(1) Sent. 11 febb. 1862 Corte di Firenze, *Gazz. dei Trib.* di Genova, 1862, pag. 342, riferita al Capitolo *Degli agenti teatrali*.

(2) Così anche la sent. 2 lug. 1860 della Corte di Genova, in causa Boccabadati e Francalucci contro Cardella, riferita al n. 396, pag. 373; — LACAN e PAULMIER, T. I, n. 295.

rettore, ma eziandio con quelli emanati da' suoi mandatarj, che agiscono entro i termini del loro mandato, come sono specialmente gli agenti teatrali i quali non stipulano nè assumono obbligazioni in proprio, ma solo in nome e per l'interesse delle imprese o degli attori da cui sono incaricati (1). In questo senso vedasi la causa Billi contro Fancello ed Anziglioni riferita al n. 195, e così giudicavasi anche nella causa dei conjugi Céret contro il direttore dei teatri di Bordeaux. Questi non contestava l'autorizzazione data al suo agente di far venire i due artisti sovra promessa di una scrittura; sosteneva solamente che la corrispondenza non era che un preliminare il quale non fondava alcun giuridico legame, e ch'egli non poteva rimanere obbligato se non quando vi avesse apposto la sua firma. Il Tribunale considerando che l'agente aveva operato come mandatario del direttore e che in tale qualità lo obbligava personalmente, condannò il direttore al pagamento delle indennità e degli emolumenti come in petizione (2).

444. Nelle contrattazioni commerciali la data d'un atto privato può accertarsi indipendentemente dalla sua registrazione (3), e tale norma deve quindi estendersi alle scritture teatrali, giusta quanto si disse al (n. 438). Epperò vediamo nella giurisprudenza sancito il principio che le lettere munite di timbro postale possono servire per provare la data vera d'un contratto fra commercianti: ben inteso quando la legge non richiede espressamente la scrittura (4).

445. La corrispondenza è uno dei mezzi di prova specialmente contemplati dalla legge a constatare le obbligazioni commerciali, e fra queste sono pure espressamente indicati i telegrammi (art. 16, 24, 25 e 92 Cod. di Comm.), che l'impresario deve conservare unitamente agli altri libri del suo commercio (n. 191, 398). Il telegramma infatti non è che una forma particolare della corrispondenza, e vale quindi come la parola, come la scrittura a stabilire un vincolo giuridico. Nondimeno, attesa la speciale natura di questo istantaneo veicolo della volontà, la scienza e la pratica ebbero più volte ad occuparsi della forza provante del medesimo. Si domanda, anzitutto, se il telegramma sia un *documento pubblico?* Una chiara risposta (benchè non sembri interamente esatta) fu resa dall'egregio Ambrosoli: « Nella pre-
» messa questione, egli dice, noi siamo di parere essere il dispaccio
» telegrafico bensì un documento pubblico, ma provar esso unica-

(1) Sent. 11 febbr. 1862, C. App. Firenze, *Gaz. dei Tribunali* di Genova, 1862, pag. 312.
(2) LACAN e PAULMIER, T. I, n. 296; — Vedi Capitolo *Degli agenti teatrali.*
(3) Tale è pure l'insegnamento di TOULLIER, T. VIII, n. 244; — PARDESSUS, T. II, n. 245; — MASSÈ, *Droit comm.*, T. VI, n. 66; — LAMARRE e LEPOITVIN, *Commission*, T. I, n. 208.
(4) *Annali di giurispr. ital.* 1866-67, P. I, pag. 232, P. II, pag. 113.

» mente il fatto che all'ufficio del telegrafo sia pervenuta da altra
» stazione una comunicazione telegrafica i cui segni vennero interpre-
» tati dall'ufficio ricevente nel modo espresso dal dispaccio. Se poi
» l'ufficio mittente abbia spedito ciò che gli era stato esposto nella
» minuta originale; se questo provenga immediatamente da chi si è
» firmato, e finalmente se il fatto in esso esposto sia vero, sono cose
» del quale il dispaccio telegrafico non ha prova alcuna (1). » — Anch'io non dubito di riconoscere nel telegramma la qualità di atto pubblico, riscontrando in questo documento i requisiti voluti dall'art. 1315 Codice Civile per questa categoria di documenti; ma appunto perciò, ammesso che il telegramma è un documento pubblico e ammesso, come soggiunge Borsari, che il telegrafista sia un pubblico ufficiale (2), deve pure ritenersi che quello faccia prova anche della verità materiale di quanto in esso è contenuto fino a prova in contrario, da istituirsi, occorrendo, mediante querela di falso, colle norme previste agli art. 296 e seg. Cod. Proc. Civ.; perocchè tanto il telegrafista mittente, come quello delle stazioni intermedie, sieno *ufficiali pubblici autorizzati nel luogo ove l'atto è seguito ad attribuirgli la pubblica fede* (art. 1315 Cod. Civ.): nè sembra differiscano gran fatto le loro mansioni da quelle del notajo, il quale non riceve neppure uno scritto, ma soltanto le parole dei contraenti e le riduce a formale istrumento. Non si dissimula che il telegrafista può non vedere o non conoscere l'apparente autore della minuta, — che anche lo scritto che viene portato all'ufficio telegrafico può essere non autografo, — od anche falsificato, — che il telegramma può non corrispondere allo scritto, — che dall'una all'altra stazione intermedia possono accadere variazioni e mutamenti per erronea interpretazione dei telegrafisti: — ma appunto per tutte queste possibilità, che sono inerenti alla speciale natura di cotale mezzo di corrispondenza, se alcuno impugnasse la verità materiale del dispaccio, dice Borsari, la parte a cui interessa di sostenerlo proverà con certificato d'uffizio la formazione, la spedizione del dispaccio, l'arrivo se occorre: così sarà anche giustificata per implicito e per espresso la qualità legittima di chi si è incaricato della redazione e della spedizione (3). D'altronde dovendo, a termine dei regolamenti, conservarsi le minute originali

(1) Nota al Cap. II della *Teoria della prova* di MITTERMAYER, trad. dallo stesso Ambrosoli, pag. 463.

(2) *Cod. di Comm. annot.*, pag. 338: questa opinione sembra indiscutibile specialmente in Italia, dove non si hanno telegrafi privati come in Inghilterra o in Germania, ma solo telegrafi amministrati e diretti dallo Stato, e serviti da ufficiali nominati dal Governo.

(3) *Cod. di Comm. annot.* all'art. 105, pag. 438.

che vengono presentate al telegrafo, potrà di leggieri, mercè l'ispezione di queste provarsi eziandio la fedeltà, l'esattezza del telegramma: giacchè la prova del consenso, della volontà del mittente, in caso di contestazione, non può ragionevolmente evincersi che dalla minuta stesa da lui medesimo (1).

Per tutto ciò, prima l'uso commerciale e poi la legge attribuirono ai telegrammi forza provante nelle private transazioni: e nella relazione ministeriale pel Codice di Commercio è detto espressamente: « fu fatto obbligo al commerciante di conservare i telegrammi che » riceve e di copiare in un libro quelli che spedisce, *come pruova* » *delle convenzioni col mezzo di essi conchiuse:* » ed anche in materia teatrale è frequentissima la stipulazione di contratti per mezzo di telegrammi (2).

446. Quanto alle norme di interpretazione delle corrispondenze telegrafiche, supposto che il telegramma sia riconosciuto per proprio dal mittente, devono ad esso applicarsi le regole di interpretazione grammaticale e logica che valgono per le scritture in genere, quali che sieno, dappoichè i segni telegrafici si fanno colle lettere dell'alfabeto nè più nè meno che ogni altra corrispondenza scritta (3).

447. Avviene talvolta che dopo la scrittura e durante il corso della medesima, l'impresa o il capo-comico accorda all'artista qualche aumento ai suoi onorarj: codesti aumenti sono constatati da lettere ovvero sono accordati anche sopra semplice promessa verbale e non ne è constatata per documenti l'accettazione. Ma simili concessioni non sono per ciò meno irrevocabili: e la prova della convenzione relativa, giusta quanto si disse al n. 441, potrà farsi con tutti i mezzi autorizzati dall'art 92 del Codice di Commercio (4).

448. Molti artisti di grido viaggiano oggimai colle formole a stampa delle scritture cautamente predisposte, che essi impongono agli impresarj i quali facciano richiesta dell'opera loro: in queste le clausole sogliono essere dettate a tutto favore dell'artista, il quale

(1) SERAFINI, *Il telegrafo in relazione colla giurispr.*, pag. 90, 91. — BASELLINI, *Dei telegrafi*, ecc. *Temi* di Firenze, T. IV, pag. 459-462; — BORSARI, loc. cit., pag. 339.

Ben a ragione l'egr. SERAFINI, pag 31, deplora il termine brevissimo fissato dai trattati alla conservazione delle minute. L'art. 36 della Convenzione internazionale dispone che: « *Les minutes des dépêches presentées, les bandes de papier portant les signaux telegraphiques et les copies des depeches seront conservees au moins pendant une année. Après ce delai on pourra les anéantir.* »

(2) Corte d'Appello di Milano, 7 genn. 1867, MARTINOTTI c.° MORENO, *Monit. dei Trib.*, 1868, n. 3, pag 66, e qui riferita a pag. 398.

(3) SERAFINI, Op. e loc. cit.

(4) DALLOZ, *Rép.*, V. *Théâtre*, n. 192.

detta la legge. Ma nella maggior parte dei casi la bisogna cammina diversamente, e, come nelle polizze a stampa degli affitti ogni dubbio, peso o condizione risolvesi in senso gravoso al conduttore, così nelle scritture teatrali, la maggior parte delle clausole sono a carico dell'artista. Gli impresarj non mancano di tener dietro alle contese giudiziali: e mano mano che qualche clausola venga dai Tribunali interpretata in senso meno odioso per gli attori, essi ne stringono i ceppi con nuove condizioni: e siccome queste sono redatte in module a stampa, e talora artificiosamente disseminate qua e là in mezzo a una serie abbastanza lunga di articoli, così avviene non di rado ch'esse sfuggono all'attenzione dei meno cauti, e vengono accettate senza controllo. Queste condizioni sono, ciononostante, obbligatorie come le altre: e quando apparissero troppo gravi o severe, l'artista dovrebbe imputare alla propria dabbenaggine se ciecamente le sottoscrisse. Nondimeno, se il contratto ricevette in pratica un'esecuzione contraria alle clausole ivi espresse, questa circostanza potrebbe servire ad una più equa interpretazione dell'atto (1).

449. Anche i certificati stragiudiziali e privati, sebbene di regola non sieno attendibili in giudizio, pure fu più volte giudicato che vengono accolti nelle cause commerciali, come sono appunto quelle in materia teatrale, nelle qnali, allorchè il fatto attestato è verosimile e convalidato da non lievi amminicoli, anche le fedi stragiudiziali, come i certificati di più agenti o corrispondenti teatrali di buona riputazione, gli attestati delle direzioni d'un teatro e simili, meritano intera credenza (2).

---

(1) DALLOZ, ivi, n. 464; — V. anche AGNEL, *Code-Manuel.*, n. 96.

(2) *Ann. di Giurispr.* anno 8, P. I, col. 1206; anno 10, P. II, col. 190; ann. 17, P. I, col. 514 e 632; — *Gazz. dei Trib.*, Genova, 1860, p. 775 e 1862, pag. 342, causa Lanari contro Della Nave (Vedi n. 440, pag. 413); — *Monit. dei Trib.*, Milano, 1860, pag. 919, causa Aliprandi contro Tognetti, riferita al Cap. VII, p. 453; — causa P... contro Merelli, riferita a Cap. VI, P. I, p. 444.

CAPITOLO VI.

Dei Debutti.

450. Le voci *debutto* e *debuttare* non sono proprie della nostra lingua; ma, in difetto di altre corrispondenti, furono dall'uso comune adottate, e noi non ci faremo scrupolo di seguire il linguaggio ordinario consacrato dall'uso.

Secondo il linguaggio comune ed universalmente ammesso la parola debutto, applicata ad un artista scritturato per determinate opere o rappresentazioni, significa la sua prima comparsa sulle scene in una di quelle opere o rappresentazioni. Essa si applica, quindi, tanto all'artista che fa la sua prima apparizione sulla scena, il primo suo ingresso nell'arte drammatica, — come a quello il quale, sebbene non nuovo all'arte od anche provetto in essa, si presenta la prima volta ad un teatro, — come eziandio a quello il quale, benchè non nuovo a quel teatro, vi ritorna dopo esserne rimasto assente qualche tempo, il che i francesi chiamano *rentrée* (1).

451. Si è già detto che anche le scritture teatrali, come ogni altro contratto, possono contenere, oltre alle clausole e stipulazioni

(1) E. Agnel, *Code-Manuel des art.*, pag. 87, n. 142; — Sent. 7 genn. 1867, Corte d'App., Milano, *Monit. dei Trib.* Milano, 1868, pag. 66, e già riferita a pag. 400, n. 422.

principali ordinarie, altre pattuizioni accessorie, ed anche in forma condizionale (n. 419 e seg.).

Non accade qui parlare delle varie stipulazioni e condizioni che si regolano giusta i principj del diritto comune, ma accenneremo piuttosto ad una condizione speciale, che si verifica soltanto nei rapporti fra impresarj ed artisti, specialmente dei teatri d'opera in musica (n. 467), cioè quella che concerne la *prova dei debutti.*

Quando l'impresario tratta un artista non ne conosce sempre, con certezza, la capacità: anche gli antecedenti di un attore, i successi riportati sovra un altro teatro, non costituiscono una garanzia assoluta del successo che potrà avere nel nuovo teatro. Accade non di raro che un artista il quale piacque a Vienna, a Berlino, a Parigi, trovi sorte meno propizia a Milano, a Napoli, e viceversa: e in una stessa città le vicende possono variare da un teatro all'altro: e in uno stesso teatro, dall'una all'altra stagione, da un giorno all'altro. La diversità delle parti o del genere del dramma o della musica, i varj gusti del pubblico, che mutano stranamente, secondo i tempi, le città, i quartieri, la situazione e le proporzioni dei teatri, e cento altre ponno essere le cause che influiscono al successo od al fiasco di un attore (n. 328). Queste eventualità saranno sempre a carico del direttore? Per ciò solo ch'egli ha firmata la scrittura, e mentre l'attore respinto dal pubblico non potrà più ricomparire alla scena, dovrà forse l'impresario adempiere a tutte le condizioni portate nell'atto, pagargli i salarj convenuti per tutta la durata della scrittura, o comperare a gravosa indennità la rescissione del contratto? L'affermativa, oltre che contraria a ragione ed equità, renderebbe la maggior parte delle scritture impossibili.

Le consuetudini, pertanto, vi hanno provveduto. Una regola ebbe vita fra gli usi teatrali, regola fondata in equità del pari che in ragione, in forza della quale una scrittura non si ritiene definitivamente obbligatoria, se non quando l'attore ha superato i suoi debutti, e fu dal pubblico accolto con aggradimento. Non vi ha, propriamente parlando, obbligazione, se non in quanto sia stata adempita questa condizione: essa tiene in sospeso gli obblighi del direttore o dell'impresario. Se ai debutti tien dietro un fiasco, le parti non sono fra esse vincolate da alcun legame (1). Se invece il debutto è favorevole, il contratto è perfezionato: « La condizione adempita ha effetto retro-

(1) Vivien e Blanc, *Legislat. des théâtres*, n. 273; — Dalloz, *Repert.*, V. *Théâtre*, n. 323; — Lacan e Paulmier, Op. cit. T. I, n. 300; — Ascoli, Op. cit., Tit. V, n. 172.

attivo al giorno in cui fu contratta l'obbligazione » (art. 1170 Codice Civile).

Tali sono gli effetti ordinarj della condizione sospensiva, secondochè si verifica o manca l'avvenimento nella stessa preveduto; ed io credo che i Tribunali faranno ottimamente mantenendo coi loro giudicati questa pratica, la quale giova a togliere molte pretese inconciliabili col buon diritto e colla equità.

452. Il numero delle recite di debutto, la cui riuscita deve determinare l'efficacia della scrittura, è fissato dalla convenzione o dall'uso. In difetto di stipulazione, od allorquando le parti si riferirono all'uso, il numero delle recite di debutto è di tre. Le parti, del resto, possono elevarlo a quattro o più se loro aggrada (1).

L'attore che già una volta comparve sopra un teatro e che, dopo un'assenza più o meno lunga vi ritorna, non è tenuto, secondo l'uso, che alla prova di un solo debutto (2).

453. In alcune scritture, viene espressa la clausola che, se l'attore non riesce nei debutti, la convenzione s'intende annullata. Ma quand'anche questa clausola fosse stata omessa nella scrittura, e non ve ne avesse cenno nella corrispondenza ricambiatasi fra le parti, essa dovrebbe sempre sottintendersi. Sarebbe qui applicabile la disposizione dell'art. 1135 Cod. Civ. che « nei contratti si devono avere per apposte le clausole che sono di uso, ancorchè non vi siano espresse. » Per cui questa clausola si intende pattuita.

E qualunque sia la durata della scrittura, sia per un anno o per una sola stagione, salvo quanto diremo delle piccole mercedi e delle rappresentazioni accidentali (n. 460), si presume che le parti abbiano inteso di far luogo ai debutti secondo le consuetudini (3).

454. Il numero convenzionale o consuetudinario dei debutti può essere invocato tanto dall'attore come dall'impresa. Una parte non può privare l'altra delle eventualità che l'esaurimento di questa prova può cagionare. Per quanto infelice sia riuscito il primo debutto e per quanto fredda sia stata l'accoglienza del pubblico, l'impresa ha diritto di esigere, specialmente se v'ha convenzione, che l'attore faccia nuovi tentativi a sensi di quella. L'attore poi, alla sua volta, ha lo stesso diritto. Non è senza esempio che un attore maltrattato alla sua

(1) SALUCCI, Op. cit., Cap. IX, n. 103; — ASCOLI, Op. cit., Tit. V, n. 177, 178; — LACAN e PAULMIER, Op. cit. n. 313.

(2) *Gaz. des Trib.*, 27 giug. 1828; — AGNEL, Op. cit, n. 143; — LACAN e PAULMIER, loc. cit., n. 314.

(3) Così giudicava la Corte di Bordeaux in un affare nel quale la scrittura era solamente per due mesi. *Le Droit*, 5 lug. 1851; — LACAN e PAULMIER, Op. cit. n. 302.

prima comparsa, sia stato meglio accolto alla seconda, ed abbia finito col guadagnarsi intieramente il favore del pubblico (1).

455. Anche l'attore di riputazione stabilita è soggetto alla prova dei debutti a meno che si trattasse di una scrittura breve, per alcune rappresentazioni. La sola riputazione dell'attore non induce deroga ad un'usanza ricevuta, poichè sussiste sempre l'incertezza di piacere o non piacere.

Non dissimuleremo, per altro, che diversamente avrebbe giudicato il Tribunale di Commercio di Lione sovra una domanda per pagamento di pena convenzionale, istituita da Flamarion contro il direttore del teatro sul quale egli aveva avuto esito infelice. Il Tribunale rifletteva che, al tempo in cui venne scritturato, l'attore era già conosciuto per avere agito sul teatro dell'*Odéon*, che se fosse stato altrimenti il direttore avrebbe dovuto fare pattuizioni diverse da quelle che fece, e subordinare l'effettivo adempimento alla condizione dei tre debutti coronati di successo, laddove ei non aveva preveduto se non il caso della chiusura del teatro per forza maggiore (2).

Secondo questo giudicato, la condizione dei debutti non sussisterebbe se non in quanto fosse stipulata. Ma avremo più volte occasione di richiamare la opportunità e ragionevolezza di questa consuetudine, tanto più che la stessa legge positiva raccomanda costantemente, nella interpretazione dei contratti, l'osservanza degli usi locali (art. 1124, 1135 Cod. Civile).

456. I coristi, i corifei e le comparse non sono soggetti alla prova dei debutti: non già perchè il loro personale sia cosa indifferente nei teatri: gli spettacoli odierni reclamerebbero anzi quella sollecitudine

(1) In questi sensi giudica il Tribunale di Rouen in causa Tuchler, e quel giudizio veniva confermato dalla Corte di Appello con sent. 18 nov. 1857. Traduco il brano riferito dall'Ascoli (pag. 114): « Ritenuto che se, in materia di scritture teatrali, sia il principio che, queste essendo
» subordinate all'approvazione del pubblico, le obbligazioni del direttore e dell'attore rimangono in sospeso fino al momento in cui questa approvazione è constatata, vi ha un'obbligazione che non ha nulla di condizionale nè di sospensivo, che al contrario è assoluta, e a cui le parti sono tenute in virtù del contratto, l'obbligazione cioè che contrae il direttore di far debuttare l'artista e quest'ultimo di fare i suoi debutti; — Onde consegue che la fissazione del numero dei debutti a fare costituisce un diritto eguale pel direttore e per l'attore, e che una parte non può privare l'altra delle eventualità *(chances)* che l'esaurimento di questi debutti può offrirle; — Che se, quantunque poco incoraggiante sia stata una prima volta l'accoglienza del pubblico, è permesso al direttore di esigere che, l'artista faccia nuovi esperimenti, a termini della convenzione, lo stesso diritto spetta pure all'artista, il quale è fondato a rivendicarne l'esercizio tanto nel proprio interesse come in quello della sua riputazione di artista. » — Sebbene nella specie sembri che i debutti fossero portati dalla convenzione, nondimeno gli stessi principj sarebbero applicabili, come sopra accennai, anche quando la convenzione tacesse, uguali essendo le ragioni del decidere. — V. anche Dalloz, *Répert.*, V. *Théâtre*, n. 231.

(2) Lacan e Paulmier, Op. cit., n. 303.

nel comporrè le masse teatrali che vedemmo accuratissima nei bei tempi del teatro greco (pag. 317): ma il motivo principale di questa eccezione si è che ai coristi ed alle comparserie soglionsi assegnare certe parti le quali non ammettono che il giudizio del pubblico possa pronunciarsi sovra ciascuno di loro individualmente. Come distinguere ne' varj casi quello che stuona e quello che intuona bene? Quando il pubblico esterna la sua disapprovazione, la esterna contro il coro intiero, senza distinzione di persone; ogni voce è solidale colle altre. Rispetto ai figuranti, il pubblico può avvertire a certi difetti che sono più o meno sensibili secondo la maggiore o minore suscettibilità dello spettatore, ma che non furono mai argomento di proscrizione. Incombe, quindi, alle imprese di saper apprezzare la convenienza d'ogni scrittura, di assicurarsi del merito di un corista, dei secondi ballerini e ballerine, dei corifei ecc., di far giudicare da persona dell'arte la loro attitudine, verificarne la condotta, e scegliere e curare, secondo l'indole del pubblico, le qualità esteriori di questo personale accessorio dello spettacolo. La scrittura del medesimo, una volta che sia conchiusa, è definitiva, qualunque sia l'esito delle prime produzioni innanzi al pubblico (1).

457. Anche coloro i quali sostengono unicamente parti affatto subalterne, consegnare lettere, annunciare l'arrivo d'un personaggio, e simili, appartengono alla classe dei figuranti, quand'anche avessero a proferire qualche parola, nè hanno d'uopo delle prove dei debutti per assicurare le loro scritture.

458. Lo stesso deve ritenersi riguardo a quei giovinetti che gli impresarj o i direttori di compagnie assumono talvolta quali apprendisti dietro assai tenue corresponsione. La mediocrità delle parti che sono loro destinate, e del prezzo con cui si retribuiscono, escludono la necessità che il pubblico intervenga a sancire le loro scritture.

459. È naturale che questa consuetudine non potrebbe invocarsi quando fosse piaciuto all'attore ed all'impresa di derogarvi espressamente. L'impresario può avere tale confidenza in un artista, vuoi per la fama della sua valentia, vuoi pel giudizio che ebbe a farne egli stesso, che, onde determinarlo ad una scrittura e nella previsione di successo immancabile, gli offre di scritturarlo fin d'ora, esonerandolo da qualunque condizione di debutto. Tale contratto dovrà ricevere esecuzione a rischio e pericolo del direttore. La prova dei debutti sarebbe stata nel suo interesse: egli poteva rinunciarvi e vi ha valida-

(1) DALLOZ, *Repert.*, loc. cit.; — ASCOLI, Op. cit., Tit. V, n. 172, pag. 108; — LACAN e PAULMIER, Op. cit. T. I., n. 305.

mente rinunciato. S'egli non può o non vuole più attenersi alla convenzione in vista dell'infelice successo dell'attore, sarà verso quest'ultimo tenuto all'indennizzazione (1)

460. Ma anche senza espressa stipulazione, la rinuncia delle parti alla prova dei debutti, per cui si debba ritenere definitiva la scrittura fin dalla sua origine, può risultare altresì dalle speciali circostanze del fatto. Una di queste può essere l'entità della mercede: se, per esempio, a sostenere una prima parte, in teatro e stagione di qualche importanza, si scritturasse un artista per poche centinaja di lire, non si avrebbe a ritenere sospeso il contratto fino al verificarsi dei debutti: la tenuità relativa degli onorarj esclude la presunzione che il contratto fosse vincolato a questa condizione sospensiva. Queste ed altre speciali circostanze sono rimesse all'apprezzamento dei giudici, i quali devono stabilire se il danno risultante dalla disapprovazione del pubblico debba riversarsi a carico dell'artista o piuttosto dell'impresa (2): ponendo mente alle regole d'interpretazione segnate dalla legge agli art. 1131 e seg. del Codice Civile. Così pure se l'artista non fosse stato scritturato per un anno, o per una stagione, ma, a cagion d'esempio, per supplire cinque o sei recite ad un artista ammalato, fuggito, o per cantare in occasione di qualche festività, non potrebbe essere ricusato a motivo che la sua prima comparsa fu male accolta (3). La condizione del debutto suppone sempre una locazione di una certa durata ed importanza.

461. Se fu stipulato che i salarj abbiano a decorrere dal giorno dei debutti, l'impresa è in obbligo di far debuttare l'attore entro un termine ragionevole, o, scorso questo termine, tenergli calcolo de' suoi salarj I contratti, dice la legge, devono essere eseguiti di buona fede (art. 1124 Cod. Civ.); e l'attore assoggettandosi alla condizione che il salario incominci a decorrere dai debutti, non intese certamente di lasciare il suo avvenire in piena balia dell'impresario; forse avrà fatto delle spese in vista di una tale scrittura, od avrà ricusato proposizioni fattegli d'altra parte. Non è lecito porlo in tale condizione che, mentre l'impresa non gli corrisponde alcuna mercede, egli debba rimanere a di lei discrezione per un tempo illimitato, senza potere scritturarsi ad altri teatri. La clausola da lui accettata non gli permette di ripetere il suo salario prima di aver prestato l'opera; ma quest'opera dev'essere richiesta, secondo l'ordinaria intenzione delle parti, al più presto

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 304.
(2) ASCOLI, *Giurispr. teatr.*, Tit. V, n. 173, pag. 109.
(3) SALUCCI, Op. cit., Cap. XII, n. 157, pag. 86; — AGNEL, Op. cit, § 283, pag. 206.

possibile. L'attore avrebbe diritto, in caso di ritardo, tanto di chiamare in giudizio l'impresa con citazione sommaria (art. 154 Cod. di Proc. Civ.) per la fissazione dei debutti, invocando che in caso di rifiuto, gli onorarj abbiano a decorrere dal giorno della citazione: quanto di notificarle a mezzo d'usciere, una semplice diffida, colla comminatoria che, le mercedi pattuite decorrano da questa costituzione in mora a sensi e per gli effetti dell'art. 1223 Cod. Civ. Se la diffida non sollecita il debutto, farebbe per lo meno decorrere i salarj (1).

462. Crede Lacan non sia a confondersi l'ipotesi or ora accennata coll'altra in cui il direttore, mentre pattuisce che la paga decorra col giorno dei debutti, si fosse espressamente riservata la facoltà di ammettere l'artista a' medesimi *quando a lui piacesse*. L'obbligazione del direttore, egli dice, sarebbe in questo caso soggetta ad una condizione potestativa che la renderebbe nulla; sicchè il direttore non sarebbe obbligato verso l'artista, come non lo sarebbe l'artista verso il direttore (2). Ma io penso convenga distinguere, come facevano i romani, la clausola SE *a lui piacerà* dall'altra QUANDO *a lui piacerà* (*si voluero, cum voluero*). Soltanto la prima è veramente o, come dicono gli scrittori, puramente potestativa, in quanto è lecito all'obbligato di fare o non fare, di dare o non dare il debutto; e in questo caso ritengo io pure che la obbligazione sarebbe nulla a sensi degli art. 1159, 1162 Codice Civile, per ambe le parti, essendo contratta sotto questa condizione, che la fa dipendere dalla mera volontà di colui che si è obbligato. Ma la clausola che lasciasse arbitrio all'impresa di concedere il debutto all'artista *quando* a lei piacerà, non è propriamente potestativa, perchè stabilisce assoluto e determinato l'obbligo di concederlo, solo ne lascia all'impresario libera la determinazione del tempo. Il *vinculum juris* sussiste, ma è indeterminato il tempo del suo adempimento: or dunque, anche in tal caso sembra giusto ed equo riconoscere all'artista il diritto, se l'impresa non lo fissi a un tempo congruo, di domandarne al giudice la fissazione (3): poichè non sarebbe propriamente l'art. 1162 del nostro Codice che converrebbe applicare, ma bensì l'art. 1172 e principalmente l'alinea dell'art. 1173.

(1) Vedi la causa Brenna contro Villa riferita al Cap. VIII. — Un arresto della Corte di Parigi, condannò Hostein, direttore della *Gaîté*, a pagare gli appuntamenti della signora Halley, prima ancora dei debutti, e quantunque fosse stipulato che gli onorarj avessero a decorrere dal giorno dei debutti perchè il direttore abusivamente li aggiornava. *Gaz. des Trib., le Droit*, 23 marzo 1850; — VIVIEN e BLANC, *Legislat. des Théâtres*, n. 230. — AGNEL, *Code-Manuel des artistes*, n. 161; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 311.

(2) LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 312.

(3) LL. 17, 46, Dig., *de verb. oblig.*

463. Gli attori che amano debuttare in un'opera o in una parte determinata, ne devono fare espressa stipulazione. In difetto di convenzione, l'artista deve assumere quella parte che gli viene assegnata dall'impresa, purchè sia del carattere pel quale egli è condizionatamente scritturato. Questo principio è tanto più degno di avvertenza in quanto che s'egli fosse scritturato tanto per le prime come per le seconde parti, l'impresa potrebbe farlo debuttare in una parte secondaria (1).

464 Ma come e da chi sarà proferito il giudizio se l'esito del debutto sia riuscito favorevole o contrario all'attore? A prima fronte sembrerebbe agevole il rispondere che, siccome i segni generalmente ammessi ad esprimere il giudizio del pubblico sul merito di un attore sono gli applausi ed i fischi (n. 117), così il debutto si potrà ritenere favorevole se non vi furono che applausi, ovvero se gli applausi dominarono di gran lunga i fischi; si dirà contrario se i fischi prevalsero. Nondimeno, quando il direttore e l'attore non si accordano, ponno insorgere gravi difficoltà. Le lotte del pubblico offrono sovente lo spettacolo di strane vicende; si è già veduto al n. 328 quante circostanze e passioni e brighe nascoste possono entrare a produrre falsi giudizj: come la mobilità delle opinioni, le cabale, le protezioni, i capricci, vi influiscano grandemente; il vincitore d'oggidì non lo sarà alla dimane; le alternative di trionfi e sconfitte non si succedono soltanto da una rappresentazione all'altra: talfiata rendono persino indeciso il giudizio sull'accoglimento fatto dal pubblico ad un attore nella medesima rappresentazione. Chi potrà dirimere simili incertezze? Chi dovrà decidere se i debutti dell'artista riuscirono propizj od avversi? Nè il direttore, nè l'artista può erigersi arbitro in tale contesa, pel principio che *nemo auctor in re propria*. Quanto all'autorità locale, non sarà che in casi speciali ch'essa potrà intervenire: se, per esempio, il debutto di un artista sollevò tali procelle che riapparendo faccia temere nuovi tumulti, l'autorità può vietarne la ricomparsa su quelle scene (n. 118); ma, fuori di questa cicostanza, essa non deve intromettersi in una questione di privato interesse. Se, pertanto, la scrittura non reca clausole compromissorie per le insorgibili differenze

(1) Il Tribunale di Commercio in Parigi aveva oppostamente giudicato il 2 marzo 1852 (*Gaz. des Trib.* e *le Droit*, 12 marzo). Ma tale sentenza fu dalla Corte annullata (*Gaz. des Trib.* e *le Droit*, 6 aprile 1852). Lorenzo Montemerli erasi scritturato al *Théâtre-Italien*, come primo basso cantante, e, nel medesimo tempo, si obbligava a non ricusare alcuna parte, anche secondaria, che gli venisse offerta dall'impresa per l'interesse del teatro e dello spettacolo. Avendo il direttore voluto farlo esordire in una parte secondaria, pretese il Montemerli ch'egli non poteva esservi costretto, se non debuttava avanti in una prima parte. La Corte licenziò tale pretesa allegando il silenzio della convenzione.

(n. 175), i soli Tribunali sono chiamati a deliberare sul disaccordo delle parti.

Ma qui l'imbarazzo può essere grande. Su quali elementi dovranno i Tribunali appoggiare onde decidere se un attore ebbe o non ebbe successo ne' suoi debutti? L'attore può essere stato applaudito il primo giorno, e fischiato i giorni seguenti, ovvero fischiato al primo debutto ed applaudito nei successivi (1). Vi può essere uguaglianza di ovazioni e di rovesci; dove cercheranno i Tribunali quella luce che deve determinare il loro convincimento? Non è possibile lo stabilire in proposito, norme costanti. Ogni singolo caso si presenterà con un assieme di circostanze le cui gradazioni particolari varranno a fondare soluzioni diverse. Lo spirito locale, le condizioni e circostanze sotto le quali è arrivato l'attore, la sua fama, il suo personaggio, le cause che hanno potuto influire sulle manifestazioni onde fu oggetto, e che potevano essere indipendenti dalla riuscita del debutto, tutto ciò dev'essere preso in attenta considerazione.

Io credo che, in generale, debbasi aver riguardo all'esito degli ultimi debutti anzichè a quello dei primi. L'artista che esordisce sovra un terreno nuovo può mancare la prima volta di franchezza, e trovarsi nella pienezza de' suoi mezzi solamente alle rappresentazioni successive. Perchè giudicarlo sotto le condizioni peggiori?

Allorchè vi è dubbio sulla riescita dei debutti, si deciderà piuttosto a favore che contro l'artista, piuttosto per la validità che per la caducità del contratto. Può dirsi che il direttore, scritturando l'artista,

(1) Alle cose dette al n. 117 circa questa usanza di plaudire e fischiare, aggiungerò qui alcune altre notizie:

Nel 1837 il sindaco di Metz ebbe il pensiero bizzarro di emanare un decreto col quale, pel giudizio degli attori, all'uso dei fischi, sostituiva il voto dello star seduti o sorgere in piedi. La platea trovavasi di tal modo trasformata in una vera assemblea deliberante. Ma l'arresto municipale non accennava che cosa dovesse farsi nel caso che l'esperimento riuscisse dubbioso.

Il *maire* d'Orléans adottò quest'idea e la completò con un decreto del 1845 (*Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 26 apr. 1845), il quale vieta ogni manifestazione romorosa di approvazione o disapprovazione fino alla caduta del velario dopo l'ultima produzione di debutto del terzo giorno. Compita questa terza prova il commissario centrale od il commissario di servizio dee consultare l'assemblea, constatare in quale proporzione si manifestino le approvazioni e le disapprovazioni, e proclamarne il risultato. Se v'è incertezza, invita gli spettatori a dichiararsi collo star seduti od in piedi. In caso di apparente eguaglianza, egli inviterà li abbonati a passare in ridotto onde ripetere la prova.

Un decreto municipale di Nantes del 5 luglio 1850 fa dipendere l'ammissione od il rinvio dei debuttanti da uno scrutinio segreto al quale prendono parte gli abbonati e gli spettatori designati dalla sorte.

Un altro del sindaco di Marsiglia del nov. 1850 vieta i segni di approvazione e disapprovazione. Tuttavolta, prosegue, il pubblico potrà fare tali manifestazioni al debutti degli attori e delle attrici, ma solamente allorquando la produzione in cui agiscono i detti artisti sia terminata. E. AGNEL, Op. cit., pag. 88, 89; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 346, in nota.

ne abbia di già riconosciuta la capacità e la probabile convenienza ai gusti del pubblico ed all' interesse dell' impresa.

All' incontro, i Tribunali avranno riguardo all' opinione dell' impresario o direttore, allorchè dopo l'esperimento dei debutti, venga questi a domandare la manutenzione della scrittura. Non vorrei dire, col Tribunale di Rouen, la cui sentenza è qui sotto citata, che il direttore sia solo giudice in questa materia; ma non può negarsi che l'espressione del suo desiderio debba essere d'un gran peso. Se l'attore fece fiasco, sarà ben raro che il direttore desideri conservarlo; questi prenderà consiglio, anzitutto, dall' interesse del suo teatro: e non chiederà mai la manutenzione della scrittura se non quando abbia fiducia, in conseguenza dell'esito dei debutti, nel talento e nell'avvenire dell'esordiente.

Anche l'avviso dell'autorità municipale che presiedesse all' andamento del teatro potrebbe illuminare i Tribunali sull'accoglienza fatta all' attore. Così pure il rappresentante l' ufficio di sicurezza pubblica può avere le sue simpatie ed antipatie personali come spettatore: ma quando è chiamato ad attestare un fatto materiale avvenuto sotto i suoi occhi, a constatarlo anche nella sua qualità di funzionario, l'attestazione di lui può meritar fede presso la giustizia (1).

465. I Tribunali debbono in simili cause star sull'avviso, perocchè non è solo dai terzi, amici o nemici, che ponno essere creati dei

(1) Nel 1828 fu portata innanzi al Tribunale Civile di Rouen una causa in cui l' apprezzamento di un debutto versava sulle più curiose particolarità. Nicolò Houard, che aveva nei dipartimenti acquistata una certa fama, impetiva il direttore del Teatro *des Arts* perchè fosse giudicato che, essendo egli stato fischiato in occasione de' suoi tre debutti, la scrittura non poteva sussistere. Il direttore, all' incontro, mirava a dimostrare ch' egli era stato applaudito. Già prima dei debutti d'Houard, sembra che la moglie di lui, scritturata con esso quale prima donna, avesse dovuto soccombere ai fischi: e, sia per dispetto verso il pubblico, sia per attaccamento conjugale, Houard non volle rimanere al Teatro *des Arts*. Si adoperò quindi a prepararsi una caduta come altri si adopererebbe per un trionfo: ed appostò nella sala persone che lo fischiassero, cercando di giustificare, colla meschinità della sua azione, le manifestazioni di un malcontento comperato. Ma il pubblico era a parte del complotto, e le disposizioni dell'attore riuscirono contrarie al suo divisamento. Quanto più egli studiavasi di provocare la disapprovazione del pubblico, tanto più il pubblico applaudiva, e gli applausi coprivano sempre i fischi amici. Houard arrivava, per tal guisa, alla fine de' suoi debutti, tergiversato nel suo piano da una mistificazione consimile a quella ch'egli aveva preparata a' suoi spettatori. Invano disse egli al Tribunale che gli applausi opposti ai fischi erano da lui immeritati e prodigati ad ingiuria. Il Tribunale rigettò le sue pretese, attesochè, fra gli altri motivi, era stabilito che agli spettatori piaceva; che il direttore, giudice competente in materia, avea deciso ch' egli era stato confermato in conseguenza del palese aggradimento del pubblico; che l'amministrazione municipale aveva, col suo silenzio, confermata la decisione del direttore, perciocchè, in varie occasioni, essa non aveva mancato di far assecondare i voti del pubblico riguardo al licenziamento di qualche attore, mentre erasi mantenuta in silenzio riguardo all' Houard. Il Tribunale, pertanto, condannava l'artista ad osservare la sua scrittura, sotto comminatoria di 8,000 fr. di multa, e a 1,200 fr. d'indennizzazione. *Gaz. des Trib.*, 19 e 21 giug.; — LACAN e PAULMIER, Op. cit. n. 317.

falsi giudizj nelle platee, ma le stesse parti interessate vi ponno spedire i loro emissarj. E come madamigella Marmet ottenne riparazione del fiasco fittizio procuratole dal sig. Chenaud (nota a pag. 329), così un attore, che, volendo liberarsi da una scrittura, facesse in modo di provocare i fischi colla sua azione, non dovrebbe riuscire al suo scopo, ma subire il giudizio proferito contro Nicola Houard dal Tribunale di Rouen (nota al n. 464). L'impresa sarebbe in facoltà tanto di chiedere l'annullamento della scrittura, in base all'esito infelice dei debutti, salva però la conveniente indennizzazione, quanto di esigere la manutenzione della scrittura, salvo a chiederne la rescissione con indennizzo, se l'attore perdurasse nella sua condotta.

466. Se si fosse convenuto che, ove i tre debutti non sembrassero soddisfacenti al direttore, questi avrà facoltà di recedere dal contratto, opinano i signori Lacan e Paulmier che l'attore non deva essere ammesso a sostenere avanti i Tribunali che i suoi debutti sieno stati accolti favorevolmente dal pubblico e che la scrittura sia perciò divenuta definitiva. Egli si è assoggettato, dicono essi, al giudizio del solo direttore sull'esito de' suoi debutti, e questo giudizio forma legge per lui: allegano in appoggio di tale opinione una sentenza del Tribunale di Commercio in Parigi 27 luglio 1849 (*le Droit* 31 luglio); ma il principio, in massima, non sembra conforme a giustizia. L'impresario ha certamente sempre il diritto di ritenere o dimettere l'artista secondochè gli sembri opportuno alle prove al cembalo, od alle prove d'orchestra o ad una prova generale, seguendo il parere di persone esperte; ma quando la scrittura fa cenno ai debutti, vuol dire, che l'impresario si riserva di determinarsi secondo il giudizio che in questi verrà dal pubblico pronunziato: egli non è più giudice ed arbitro inappellabile, poichè ha sostituito al proprio l'arbitrato del pubblico. Salvo sempre il caso di incapacità assoluta e manifesta.

467. Dacchè la prova dei debutti è a ritenersi una condizione sospensiva apposta alla scrittura (n. 451), ne consegue che se l'esito riuscì fortunato, la scrittura è completa e definitiva e riceverà piena osservanza (1170 Cod. Civ.), nè potrà ammettersi l'impresario a rompere la scrittura, per qualunque fatto che non dipenda dall'attore (1).

Se, al contrario, la disfatta dell'attore è certa, ciascuna delle parti rientra nel pieno esercizio de' suoi diritti, come se non avesse mai avuto luogo scrittura. Nè all'una nè all'altra corre debito di indenniz-

(1) Dalloz, *Répert.*, V. *Théâtre*, n. 233. — Ben inteso che questo principio non può alterare le convenzioni che dalle parti fossero state stipulate in senso contrario.

zazione. Alcuni pretendono anzi che perfino le anticipazioni che il direttore avesse fatte, anche per ispese di viaggio, debbono essergli rimborsate, eccetto il caso di patto contrario; esse non erano che anticipazioni sulla mercede, e non possono tornare a profitto dell'attore, dacchè nemmeno la mercede non può decorrere.

Credo inutile soggiungere che le norme dettate in questo Capitolo valgono esclusivamente pel teatro d'opera, giacchè per i commedianti, meno il caso di espressa pattuizione, la prova dei debutti non esiste, e la loro scrittura è definitiva, comunque il pubblico li accolga.

468. Al principio del rimborso delle anticipazioni, che sembra di rigoroso diritto, l'equità e la pratica suggeriscono non di rado qualche temperamento. Il cantante ha sostenuto le spese di viaggio per trovarsi alla piazza, ha pagato un maestro per affrettarsi un più diligente studio della parte, ha fatto qualche altra spesa pel suo piccolo vestiario, ha sostenuto tutte le prove, ha subito il tormento di una prima e fors'anche di altre recite; e in conseguenza del patito insuccesso dovrà non solo rinunciare alla scrittura, ma restituire altresì le anticipazioni e le spese fatte pel suo viaggio? Io non lo credo. Se il contratto dee risolversi per la clausola espressa o presunta dei debutti mancati, non è meno vero che una fatica e un'opera l'attore l'ha prestata: non è meno vero che se da una parte *imperitia culpæ adnumeratur*, dall'altra anche l'impresario fu in colpa scritturandolo senza bene assicurarsi della sua capacità e attitudine. Laonde il primo quartale ricevuto all'arrivo alla piazza, od un equo compenso, secondo i casi, si ritiene ormai legittimamente lucrato dall'attore, il quale abbia fatto anche solo un pajo di recite (2).

I temperamenti che i Tribunali in simili circostanze usassero onde conciliare l'interesse d'ambe le parti saranno forse poco conformi alle regole dello stretto diritto, ma l'equità farà plauso, e noi non oseremmo portarvi censura.

Per le istesse ragioni se l'attore fosse stato scritturato per una data stagione, ma non *a quartali* nè *a rate*, sibbene a *un tanto per recita*, e dopo il primo o secondo debutto fosse *levato* per assoluta inettitudine o per disapprovazione del pubblico, io penso che gli si dovrebbe sempre corrispondere un'equa retribuzione per le spese sostenute, e per la prestazione d'opera che in ogni modo ha locato all'impresa collo studiare la sua parte, assistere alle prove, e presentarsi alle prime recite.

(1) Vedi anche la causa Marzi contro Galli e Didot contro Mangiamele, al Cap. VIII, nn. 529 e seguenti; — Lacan e Paulmier, Op. cit., n. 323.

469. Queste transazioni sono legittime specialmente allorquando i debutti dell'attore non furono assolutamente cattivi e la scrittura non ebbe effetto piuttosto per gli ordini dell'autorità che per la certezza dell'esito. La Corte di Rouen decise in questi sensi a favore del signor Toudouxe contro il direttore del teatro di Havre (1).

470. Se l'attore il quale fu respinto ne' suoi debutti deve restituire le anticipazioni ricevute, che eccedessero un' equa rimunerazione dell' opera e delle fatiche prestate, a maggior ragione dovrà restituirle quando per sua colpa non li abbia fatti. Questa proposizione, che è già per sè stessa giustificata, fu applicata dal Tribunale di Marsiglia in una contestazione fra il sig. Toudouxe ed il sig. Brun direttore del teatro di Marsiglia (2).

---

(1) A' suoi due primi debutti il signor Toudouxe vide manifestarsi contro di lui una leggiera opposizione: al terzo, invece, la sala erasi divisa in due campi, e mal riusciva il decidere se la maggioranza fosse di quelli che applaudivano o di quelli che fischiavano. Onde far cessare il tumulto, veniva annunciato che, per ordine del *maire*, il sig. Toudouxe più non agirebbe sul teatro di Havre, e ch'egli avrebbe solamente recato a fine la produzione incominciata, se così piaceva al pubblico: ma allora, per uno di quegli improvvisi cambiamenti a cui va spesso soggetta l'opinione delle masse, l'attore fu applaudito anche da coloro che prima avevano fischiato, e, finito lo spettacolo, ricevette persino gli onori di una quasi ovazione. Siccome il divieto del *maire* sussisteva tuttavia, pretese il direttore che Toudouxe fosse stato licenziato dal pubblico, e che la scrittura non potesse aver effetto. Il Tribunale di Havre accordò a Toudouxe un mese di salario a titolo di indennità, oltre quanto aveva anticipatamente ricevuto a conto del salario del primo mese e per ispese di viaggio. Questa sentenza fu confermata dalla Corte di Rouen. *Gaz. des Trib.*, 15 agosto 1834: — LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 324.

(2) *Le Droit*, 17 genn. 1839; — E. AGNEL, Op. cit., pag. 80, n° 132; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 325.

CAPITOLO VII.

Obblighi derivanti agli attori dalle scritture.

471. L'attore dee trovarsi alla piazza all'epoca convenuta.
472. E prestare l'opera sua per tutta la durata del contratto.
473. *Quid* se l'attore si è impegnato con duo o più imprese per lo stesso tempo? I contratti successivi non sono nulli ma nè il primo, nè il secondo impresario hanno diritto a coazione personale per l'adempimento. Solo alle indennità.
474. Anche il divieto giudiziale di agire sovra un teatro non puo eseguirsi colla forza, ma porta sempre la responsabilità dei danni al contravventore.
475. L'impresario o direttore che scrittura l'artista sapendolo vincolato altrove è tenuto in solido pei danni.
476. *Quid* se la seconda scrittura è fatta *sub conditione* dello scioglimento della prima?
477. L'attore deve sostenere tutte le parti che gli vengono assegnate quando stanno nei termini della convenzione.
478. Se la clausola stampata obbliga a rappresentare tutte le parti, o una clausola scritta designa il carattere, questa non deroga alla prima.
479. Quando si riservo nella scrittura certe determinate parti, può pretendere che non vengano ad altri affidate.
480. Quando la scrittura fissa un genere di parti, o vincola un dato grado di voce, non può l'attore essere obbligato ad una parte che esca da quel genere, o da quella tessitura.
481. Neppure se la parte fosse nei suoi mezzi.
482. Se assume una parte fuori dell'obbligo convenzionale ha diritto a compenso.
483. L'artista primario non puo costringersi a sostenere una parte secondaria.
484. Chi giudica della qualità e competenza della parte?
485. L'artista di cartello non è tenuto a sostituire altro del suo grado pei giorni di malattia o riposo di questo.
486. L'attore non puo rifiutarsi a riprendere quella parte che gli era stata ritirata.
487. Se possa levarsi la parte ad un attore che fece già tutte le prove senza dar luogo a querele.
488. Se possa levarsi la parte a un attore pel quale furono fatte modificazioni o tagli, per affidarla ad altro che la reciti intera.
489. Il primo attore non è autorizzato a farsi rimpiazzare quando gli piaccia.
490. L'attore può essere obbligato a recarsi nei palchi o in platea.
491. Non può essere forzato a passare nei cori o tra le comparse.
492. Nè ad assumere una parte pericolosa o superiore alle sue forze.
493. Egli deve accettare tutti i costumi ordinati dalla direzione. Barba e baffi.
494. Ha diritto ad un tempo sufficiente per istudiare le sue parti.
495. Deve prender parte alle rappresentazioni straordinarie date sovra altri teatri. — Caso in cui due teatri riuniscano le loro compagnie.
Puo essere ceduto ad altre imprese.
496. L'artista addetto a compagnia stabile non può essere obbligato a trasferirsi in altra città.
497. Senza il consenso del direttore, l'attore non puo agire su di un altro teatro.
498. Ma potrebbe prestarsi in private accademie, quando la sua scrittura noi vieti.
499. L'artista addetto a compagnia ambulante deve seguire gli itineraj stabiliti.
500. Egli non può, senza autorizzazione, assentarsi dalla sede del teatro a cui è scritturato.
501. Neppure per cause di matrimonio, o di necessità domestiche.
502. *Quid* in caso di malattia.
503. Come si prova la malattia.
504. E se la scrittura rimette la decisione al medico del teatro?
505. *Quid* se l'assenza proviene da accusa o processo penale?
506. Congedi o permessi d'assenza convenzionali, diritti ed obblighi relativi.
507. Durante il permesso l'attore non può essere richiamato.
508. Ma non puo danneggiare l'impresa cui appartiene.
509. Prolungando l'assenza oltre il giusto è tenuto pei danni.
510. I permessi fissati dal direttore portano preavviso.
511. Norme per le prove.

512. Chi rifiuta di intervenire alle prove può essere condannato all'indennizzazione.
513. L'attore non può abbandonare il palco scenico senza permesso della direzione o dell'impresa.
514. Le coalizioni tra attori non cadono sotto la legge penale.
515. Ma possono dar luogo ad una azione di danni.
516. L'attore scritturato ad un teatro non può assumere la direzione di un altro teatro.
517. Norme e discipline da osservarsi prima e durante lo spettacolo.
518. A quali multe soggiace l'attore inosservante dei regolamenti teatrali.
519. Non a quelle che fossero esorbitanti e stabilite dopo il contratto.
520. Le penalità non tolgono l'azione di danni o di rescissione della scrittura.
521. La mancata retribuzione della paga non autorizza l'attore a sospendere il suo servizio.
522. L'attore che, per sua colpa, fa mancare il successo di una rappresentazione è responsabile del pregiudizio cagionato.
523. Criterj diversi per determinare la misura dell'indennizzazione.
524. Clausola di risoluzione del contratto in luogo delle indennità; è valida.

471. L'artista deve, anzitutto, trovarsi alla piazza per l'epoca convenuta. A quest'uopo sono fissati, di regola, nelle scritture quindici o venti giorni prima dell'apertura del teatro, durante il quale termine egli deve intervenire alle prove degli spettacoli. Nelle obbligazioni teatrali forse più che in ogni altra si verifica il precetto dei giureconsulti *qui tardius solvit, minus solvit* (1); l'attore potrà quindi essere condannato alla penale pattuita od ai danni cagionati col ritardo, ove al termine fissato non si trovi alla piazza, e da ciò sia derivato danno all'impresa.

Se il ritardo dell'artista a presentarsi ebbe per causa un evento di forza maggiore, è manifesto ch'egli non dovrebbe alcuna indennità all'impresario; ma spetterà a lui il carico di provare la forza maggiore o il caso fortuito che allega (art. 1226, 1298, 2° alinea Cod. Civile). Vedasi anche quanto fu già avvertito al n. 409.

472. Ciascuno degli attori deve prestare l'opera sua all'impresa od al direttore da cui venne scritturato per tutto il tempo fissato nella scrittura (n. 407 e seg.). E si rammenti che, se l'artista promise di prestare l'opera sua all'impresa fino *circa al tal giorno* fisso, non può essere obbligato a prestarla che per tre giorni di più, giusta l'interpretazione assegnata dalla consuetudine alla parola *circa* nelle questioni teatrali. Così decideva il Tribunale di Commercio in Roma in data 11 aprile 1848 nella causa Rinaldini e Marzi e Fernandes (2).

E infatti anche il nostro Valle attestando la universalità di questa consuetudine, avverte che i tre giorni di ulteriore permanenza alla piazza, a cui l'impresario può obbligare l'artista in forza della detta clausola, potrebbero aumentarsi sino ai quattro o cinque, se fra questi giorni vi avesse qualche riposo (3).

(1) L.L. 12, § 1, e 176, Dig., *de verb. signif.*
(2) E. Salucci, Op. cit., cap. XI, n. 131.
(3) *Cenni sulle aziende teatrali*, Milano, 1823, § V, pag. 27.

473. Si è più addietro notato l'abuso di alcuni artisti, i quali essendo già scritturati ad un'impresa, si obbligano ad un altro teatro (n. 399): ora dobbiamo risolvere le questioni ivi posate.

La seconda scrittura contratta dall'attore non è nulla; come ogni convenzione che avviene fra parti capaci, essa obbliga l'attore verso il direttore e viceversa. Poco importa, alla validità del contratto, che il direttore conoscesse l'esistenza della prima scrittura (1). Questa circostanza potrà produrre i suoi effetti di responsabilità nei rapporti coi terzi che risultassero danneggiati dalla stipulazione: ma non è causa d'annullamento della medesima. Non nei rapporti fra i contraenti, perchè entrambe le parti sono in mala fede, non può quindi l'una farsi accusatrice dell'altra, nè impugnare il fatto proprio. Non nei rapporti coi terzi, poichè colla locazione d'opera non si trasferisce nell'impresario alcun diritto reale, che vincoli la cosa in modo certo e irretrattabile: non si aliena che il godimento della prestazione.

L'attore si trova, adunque, scritturato da due parti. Ma a chi spetteranno, in ultima analisi, i suoi servizj?

L'impresario o direttore abbandonato o quello che stipulò per primo la scrittura, ha diritto di reclamarne l'adempimento: ma egli non può costringere l'artista a ricomparire sul suo teatro, se questi non vuole prestarvisi; egli non può forzarlo ad assumere o a riprendere le sue parti, come non si può forzare nno scultore ad eseguire una statua, contro sua voglia, ancorchè ne abbia assunto formale impegno: *Nemo potest præcise cogi ad factum* (V. causa Mattioli contro Boggetto, 3.° Considerato, pag. 438 in princ.). « Non essendo adempita l'obbligazione di fare, dice la legge, il creditore può essere autorizzato a farla adempire egli stesso a spese del debitore (art. 1220 Cod. Civ.) »; ovvero, come sopra si vide, potrà ottenere il risarcimento dei danni: ma non gli sarà lecito impetrare alcun mezzo di fisica coazione onde costringere l'attore a ritornare al teatro abbandonato.

Egli può impetirlo al pagamento della pena convenzionale stipulata, o, in difetto di convenzione, al pagamento delle indennità che saranno fissate dai Tribunali. Queste indennità ponno essere più o meno elevate, giusta il grado di mala fede da cui appare macchiato il procedere dell'attore, ginsta l'importanza della sua parte nello spet-

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. 1, n. 275, 276; essi ci apprendono altresì che in Francia per l'art. 11 del regolamento 1815, relativo ai teatri di provincia, era prescritto ai direttori dipartimentali di non scritturare o far scritturare alcuo artista se non dietro presentazione di un congedo rilasciato dal direttore della compagnia a cui l'artista era ultimamente addetto e di conservare tali congedi: ma anche questa non era che una disposizione locale.

tacolo, il tempo per cui doveva ancor prestare l'opera sua, e il pregiudizio che effettivamente l'impresario potesse dimostrare d'aver sofferto pel mancato adempimento del contratto.

I conjugi Tiberini, dopo essersi vincolati all'impresa del Teatro di ..... colla scrittura 14 maggio 1867, nella quale si diceva *la presente vale come contratto*, assunsero impegno con altro teatro: si querelò l'impresa, reclamando la multa pattuita, e i suddetti conjugi infatti, essendo stati ritenuti in colpa per l'inadempimento del contratto precedente, furono condannati al pagamento della multa. Anche la Corte di Cassazione di Napoli, con decisione 4 dicembre 1869, rigettò poscia il ricorso da essi insinuato contro la sentenza di appello, la quale riconosceva che l'essersi detto dalle parti intervenute in una scrittura *la presente vale come contratto*, basta per formare il vincolo giuridico della reciproca obbligazione che ne può derivare, ed è quindi colpevole l'inadempimento (1).

474. Per le istesse ragioni sovraccennate è palese, che non si può ricorrere a veruna coazione personale onde impedire all'attore di adempiere la sua seconda scrittura; non gli si può vietare coattivamente l'accesso alla scena, nè può venirne espulso. V'hanno dei casi, lo vedremo, in cui l'autorità giudiziaria può proibire all'impresa di ricevere un artista sul suo teatro, malgrado la scrittura secolui contratta. Ma queste proibizioni non importano che la sanzione dei danni ed interessi: e l'osservanza non può esserne ottenuta coll'impiego della forza materiale. Abbiamo detto (V. nn. 118, 120) che l'autorità amministrativa può vietare a un direttore di ricevere un attore sul suo teatro: essa può opporre all'uopo anche la forza; ma ciò sarebbe ad uno scopo d'ordine pubblico, e non potrebbe farlo per un privato interesse. Si dirà forse che sia diverso il costringere un attore a presentarsi sur un teatro, dall'impedirgli di presentarsi sovra un altro? Avanti alla legge questa differenza non esiste, poichè a termini degli art. 1220, 1221 Codice Civile tanto l'obbligazione di *fare* come quella di *non fare* escludono entrambe la coazione fisica sulla persona del debitore, e la responsabilità per l'ineseguimento si risolve nei danni (2).

475. L'artista che scritturato a un teatro o ad un'impresa, abbandona la scena a cui è vincolato per passare ad un'altra prima che sia scorso il termine del suo contratto è passibile dei danni ed inte-

(1) *Gazz. dei Tribunali* di Napoli, 1870, n. 2258, pag. 585.

(2) *Si non facit quod promisit, in pecuniam numeratam condamnatur sicut evenit in omnibus faciendi obligationibus.* L. 13, § 1, Dig. *de re judic.*; — Cattaneo e Borda, agli art. 1221, 1222 Cod. Civ.; — Lacan e Paulmier, Op. cit. T. 1, n. 278.

ressi: ma è giusto altresì che tale responsabilità sia solidalmente divisa dal secondo impresario o direttore che, consapevole del primo impegno, lo accogliesse nella sua compagnia. Perciò il Tribunale di Commercio della Senna colla sentenza 21 maggio 1839 condannava l'attore Kopp in solido coi direttori Perini e Charlet a pagare fr. 300 di danni ed interessi alla vedova Seveste per il titolo sovraccennato, e riguardo ai direttori che avevano scritturato colposamente l'attore così dava ragione della condanna: « Ritenuto ch' essi non hanno potuto ignorare come il Kopp fosse addetto al teatro della vedova Seveste e figlio, e non dovevano trattare con un artista a mezzo il corso dell'anno teatrale, senza farsi dimostrare che la vedova Seveste e figlio avessegli accordato licenza di abbandonare quel teatro; che per questo difetto di precauzione si sono resi solidalmente responsabili del pregiudizio sofferto dalla vedova Seveste e figlio: per questi motivi il Tribunale condanna Kopp, Perrin e Charlet, in solido, per tutte le vie di diritto, ed anche con arresto personale a pagare alla vedova Seveste la somma di fr. 300 ed alle spese » (1).

Lacan e Paulmier ritengono che, in massima, il direttore d'un teatro non assuma veruna responsabilità collo scritturare un artista che sa vincolato ad altra impresa: perchè, dicono essi, è presumibile che l'artista siasene già sciolto od abbia fiducia di sciogliersene, e a questo riguardo la responsabilità è tutta dell'attore. E soltanto nel caso che il direttore lo abbia sedotto con promesse capziose, con insinuazioni dirette a porre in discredito presso di lui l'impresa alla quale era addetto, credono possa essere condannato alla riparazione del danno cagionato, e ciò in solido coll'attore; o possa essergli vietato, sotto pena della indennizzazione, di lasciarlo agire sul suo teatro (2).

Ma io credo più giuridica ed equa l'opinione del Salucci, il quale in più luoghi osserva che l'impresario il quale sapeva che l'artista era precedentemente obbligato, e ciononostante lo scritturò, non solo non ha diritto alle indennità, se quest'ultimo non adempie al contratto stipulato secolui, ma è tenuto eziandio a pagare egli i danni all'altro impresario, il quale in forza del secondo contratto non avesse potuto profittare dell'artista: soggiungendo che non si ammette a favore del danneggiante la ignoranza incredibile, e che sempre si presume la scienza, quando l'ignoranza allegata apparisce inverosimile (3).

(1) E. Agnel, Op. cit., n. 231, p. 165.

(2) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. 1, n. 275, 276, 280.

(3) Salucci, Op. cit., nn. 138, 237; ove allega l'autorità del Cyriac. *Controv.* 519, n. 36, e *Controv.* 513, n. 9. — Casaregis, *De comm.*, discors. 63, n. 8, 9 — R. R. cor. Palma, dec. 417, n. 19, tom. V. — Decis. del Trib. di Prima Istanza di Pistoja del 7 luglio 1857, in causa Maf-

Infatti l'art. 1152 Codice Civile dispone che « ognuno è responsabile del danno che ha cagionato non solamente per un fatto proprio, ma anche per propria negligenza od imprudenza ». Quand'anche il secondo impresario non potesse imputarsi di *dolo* diretto a recar danno al teatro rivale, vi sarebbe sempre una colpa, una negligenza, una imprudenza inescusabile nello scritturare un artista che si sa vincolato ad altri: egli si fa complice coll'artista stesso del danno che può altrui conseguire dalla nuova scrittura, e quindi ne rimane del pari imputabile: di guisa che cade su di lui la solidarietà nell'obbligo del risarcimento, che la legge sanziona all'art. 1156 Codice Civile.

476. Ma se risultasse dalla scrittura, da corrispondenze o da altre prove che l'artista abbia incontrato il secondo impegno soltanto sotto condizione che si rescindesse il primo, non potrebbe più essere pronunciata una condanna di indennizzazione. Le parti subordinarono la esecuzione del contratto ad una condizione; essendo mancata la condizione, il contratto non può obbligare (1). E quando piacesse all'attore di presentarsi al primo impresario, questi dovrebbe riceverlo, nè potrebbe respingerlo sotto pretesto che la sua scrittura riteneva annullata pel contratto da lui stipulato coll'altro teatro.

Il 16 giugno 1857 il baritono Mattioli era scritturato per la stagione dell'allora prossimo carnovale pel teatro Vittorio Emanuele in Torino, col corrispettivo di austriache lire 9,200. In luglio, alla offerta di franchi 78,000 se si obbligava per un anno al teatro di Rio Janeiro, accettò e partì. Ma aveva apposta al contratto la condizione che fosse risolto qualora non avesse potuto ottenere lo scioglimento della prima obbligazione. Vennero fatte proposizioni a Bogetto e C. impresarj del teatro di Torino, i quali protestarono. Mattioli lasciò le incominciate rappresentazioni a Rio-Janeiro e giunse a Torino alcuni giorni prima che si dovesse andare in scena. Non fu accolto; altro baritono era stato scritturato ed annunciato, ond'egli si volse al Tribunale di Commercio per l'esecuzione del contratto. Il Tribunale lo pronunciò sussistente; ma siccome il Mattioli col suo

fucci e Vannucchi vedova Bruni, relatore Scip. Del Punta; confermata dalla sentenza della R. Corte di Firenze del 7 aprile 1858. — *Gazzetta dei Tribunali* di Firenze del 16 giugno 1856, an. VIII, n. 13.

E in questo senso giudicava ancora il Tribunale di Commercio in Parigi nella causa dei direttori della *Gaîté* contro Ferre Saint-Firmain, artista del loro teatro, ed Antenor Joly direttore del teatro *la Renaissance*. Il Tribunale, considerato che Antenor Joly non poteva ignorare come il Saint-Firmain agisse alla *Gaîté*, mentre aveva con lui contrattato, fece proibizione all'uno ed all'altro di dare effetto alla nuova scrittura, e, in caso di contravvenzione, li condannò solidariamente al pagamento della clausola penale fissata nella petizione degli attori.

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. I, n. 284.

operato indusse in altrui forte presunzione di non volerlo osservare, lo dichiarò tenuto a risarcire i danni all'impresa che avea dovuto provvedersi d'altro baritono.

Mattioli ottenne allora una inibizione all'impresa di aprire le rappresentazioni senza di lui, e portatasi la causa al Tribunale sulla validità della stessa, questo riconobbe i diritti del Mattioli, ma ritenuto che il pubblico aspettava lo spettacolo che tosto doveva aprirsi, rivocò l'inibizione.

Tutte le pronuncie furono appellate. — Quindi la sentenza della Corte di Torino, che riportiamo:

« Attesochè due sono le sentenze denunciate in appello, l'una del Tribunale di Commercio di questa città in data 14 scorso dicembre, l'altra del Tribunale provinciale di Torino 22 stesso mese, e contro entrambe havvi distinta appellazione rispettivamente proposta dalla Ditta Bogetto e dal Domenico Mattioli. — Che però l'unicità delle sentenze, quanto agli appelli a ciascuna relativi, e la connessione che alla prima di essa lega la seconda sentenza emanata in di lei esecuzione, persuadono l'unione delle diverse cause da tutti tali appelli dipendenti, e la decisione loro con un solo giudicato.

» Sull'appello della prima sentenza proposto dalla Ditta Bogetto nella parte che i primi giudici dichiararono tenuta la medesima verso il Mattioli all'osservanza della convenzione 16 giugno 1857:

» Considerato che detta convenzione non venne per mutuo consenso delle parti risolta:

» Che infatti, se fu per parte del Mattioli questa risoluzione proposta ed offerta alla Ditta Bogetto con lettera indirizzata al Regli l'8 agosto da Gustavo Galeotti, la risposta del Regli, ben lungi da costituirne l'accettazione, contiene anzi il più esplicito rifiuto di aderire alla proposta di qualunque apertura amichevole al proposito.

» Che invano si pretenderebbe interpretare questa risposta del Regli nel senso che la sola fissazione all'amichevole della offerta indennità venisse rifiutata, non lo scioglimento dell'assunto impegno, avvegnachè non vuolsi confondere quella indennità che dovea essere premio o correspettivo della proposta risoluzione con quella che sarebbe conseguenza e pena della inesecuzione dell'assunta obbligazione. Onde, quando pure le parole del Regli che avrebbe protestato e che si sarebbe messo in regola, vogliano riferirsi allo scopo di ottenere i danni ed interessi che dalla inesecuzione del contratto per parte del Mattioli avrebbe potuto l'impresa farsi aggiudicare, ciò, ben lungi dal costituire consenso in ordine allo scioglimento del contratto impegno,

verrebbe anzi a costituire una formale dichiarazione in contrario, supponendo la ragione ai danni ed interessi la sussistenza dell'obbligazione principale, di cui non è quella ragione se non un succedaneo introdotto dalla legge per necessità nelle obbligazioni di fare o di non fare, a cui niuno può essere precisamente astretto;

» Che, nel resto, quest'animo della Ditta Bogetto di volere ritenere il Mattioli avvinto al suo contratto, riservandosi la ragione a suo tempo ai danni ed interessi che la di lui inesecuzione avrebbe a termini di legge fatto nascere a di lei favore, la volontà, cioè, di attenersi al contratto ed alla legge che ne tutela la osservanza con la condanna del contravventore ai danni ed interessi, anzichè disvincolare il Mattioli dall'impegno assunto, salva solo quell'indennità a titolo di premio che pur era stata pel suo svincolamento dal Mattioli offerta, nuovamente si ebbe ed in modo non meno esplicito a manifestare dalla Ditta Bogetto nel diffidamento 20 agosto fatto intimare al Mattioli in persona del P. M.; nel quale diffidamento è notabile come tanto manca che siavi cenno alcuno di consentire alla liberazione del Mattioli dal suo obbligo personale che eragli stata per mezzo del Galeotti proposta, che anzi nemmeno di quella apertura si fa cenno veruno, ed unicamente, narrata la di lui partenza e nuovo contratto al teatro di Rio-Janeiro, si protesta contro il Mattioli dei danni che dalla inesecuzione del contratto primo con essa Ditta stipulato le sarebbero derivati;

» Che alcuni giorni dopo, cioè il 24 agosto, scrivendo il Regli a Galeotti, parve volere con esso riappiccare pratica per un aggiustamento, ricordando la prima lettera di Galeotti in cui questi diceva avergli il Mattioli lasciato danaro per accomodare ogni cosa, nemmeno in essa si dichiara per alcuna maniera di accettare la risoluzione della convenzione e di annuire alla liberazione dall'obbligo personale assunto da Mattioli; per modo che la successiva risposta del Galeotti in data 26 essere stato dagli articoli del *Pirata* paralizzato il suo mandato per un amichevole componimento e dovere attendere nuove risoluzioni dal suo mandante, cioè dal Mattioli, troncò abbastanza per tempo ogni via alla ulteriore accettazione della offerta stata ricusata dalla Ditta Bogetto. Se non che nemmeno dopo, quando, cioè, essa Ditta scritturò nel suo teatro altro baritono, il Merly, nè successivamente mai ebbe in modo alcuno a dichiarare che intendeva con ciò di svincolare il Mattioli verso di lei o svincolare sè stessa rimpetto a Mattioli, tantochè giunse questo in Torino e si presentò alla Ditta Bogetto per adempiere la sua parte, che la Ditta stessa nulla aveva

palesato per cui egli potesse credere che questa avesse rivocato il primo suo rifiuto alla risoluzione mediante premio del contratto, o sè stesso dispensato dall'adempimento dei patti stipulati.

» Attesochè, se a tenore dei fatti riflessi rimane esclusa la risoluzione della convenzione per mutuo consenso delle parti, invano per la Ditta Bogetto si ricorre al mero fatto della partenza del Mattioli per l'America e del nuovo contratto da lui stipulato col teatro lirico di Rio-Janeiro, siccome costituenti una contravvenzione al primo suo impegno importante la rinuncia alla relativa convenzione e dante facoltà all'altra parte di provvedere al di lui rimpiazzamento, imperocchè, qualunque sia la gravità dei fatti imputati al Mattioli, e per sè stessi ed avuto riguardo alle consuetudini in questa materia osservate nel commercio artistico teatrale, mai non potrebbero aver per conseguenza la risoluzione di pien diritto della prima convenzione, ma solo avrebbero potuto nella più favorevole ipotesi dar diritto alla Ditta Bogetto di ottenerne giudizialmente la risoluzione.

» Che, infatti, altro non sarebbe la denunciata contravvenzione, anche ammessa la maggior gravità a quei fatti attribuita dalla supposta consuetudine commerciale, se non la verificazione della condizione resolutiva sotto intesa nei contratti bilaterali, la quale, secondo la legge, non scioglie di pien diritto il contratto, ma solo attribuisce all'altra parte la scelta o di costringere il contravventore all'adempimento della convenzione, quando ciò sia possibile, o di domandare lo scioglimento unitamente ai danni ed interessi giudizialmente e con facoltà al giudice di concedere al convenuto una dilazione a norma delle circostanze;

» Che però, quand'anche si volesse ammettere per consuetudine commerciale la partenza per l'America costituire violazione dell'obbligo assunto dall'artista nell'Europa, sempre ne verrebbe che per difetto della giudiziale istanza prescritta dalla legge sarebbe decaduta la Ditta Bogetto dalla facoltà di chiedere la risoluzione della convenzione, non potendo assolutamente il diffidamento 20 agosto sopra mentovato, e pei termini in cui è concepito, e per difetto di citazione del Mattioli, equivalere al prescritto della legge, ed essendo venuta meno col ritorno del Mattioli in Torino, e con la sua presentazione all'impresa al tempo convenuto, la facoltà in questa di proporre la risoluzione ulteriormente.

» Che invero, se la legge fa al giudice facoltà di concedere una dilazione al convenuto, a norma delle circostanze, non si potrebbe concepire come la risoluzione potrebbe venire dal giudice pronunciata

quando la parte che la domanda aspettò a proporla dopochè il contravventore avrebbe già purgata la propria contravvenzione.

» Attesochè, confermandosi per le fatte considerazioni e per quelle pure emesse dai primi giudici, la prima parte della denunciata sentenza del Tribunale di Commercio, rejetto il notorio dedotto dalla Ditta Bogetto, non può essere tuttavia accolta la maggiore domanda in ispiegazione od ampliazione della medesima proposta da Mattioli, nè di impedire la Ditta Bogetto di servirsi dell'opera del Merly a luogo di esso Mattioli, nè d'indennità per l'impiego già fattone sinora dal 22 dicembre in poi, tenendo ozioso esso Mattioli, e molto meno ancora pel guadagno perduto colla risoluzione del contratto di Rio-Janerio, spese, viaggi e pericoli incontrati, e pel detrimento arrecatogli nella riputazione artistica; avvegnachè alle prime di queste proposte osta il tenore della scrittura 16 giugno, nella quale niun'altra precisa positiva obbligazione assunse dal suo canto l'impresa Bogetto, tranne quella del convenuto pagamento di L. 9,200 austriache, e sebbene si fossero d'accordo fissate le due opere, il nuovo *Mosè* e *Guglielmo Tell*, si riservò tuttavia non solo di distribuire agli artisti le parti nel modo che meglio avrebbe dessa giudicato pel bene della esecuzione, diminuendo, aumentando e cambiando a suo piacere i pezzi di musica, senza che dessi artisti potessero rifiutare od abbandonare nessuna delle parti e degli impegni pei quali sono scritturati, benchè fossero state anteriormente eseguite da altri artisti, ma ben anche stipulò all'art. 10 la facoltà di far agire l'artista scritturato in altri teatri da destinarsi invece di quelli suddetti, previo il compenso all'artista della differenza del viaggio, col che escluse intieramente i maggiori diritti dal Mattioli ora pretesi;

» La quale precisa stipulazione, mentre riprova quella maggiore estensione che il Mattioli vorrebbe attribuire al proprio contratto, renderebbe in ogni caso inapplicabile alla specie la pretesa consuetudine od uso teatrale per cui avrebbe il Mattioli dedotto in via subordinata un articolo di notorio;

» Osta alle altre pretese per indennità il riflesso che i patiti danni, disagi e spese a sè stesso esclusivamente egli debbe imputare, come il cessato lucro della scritturazione d'America, cui non poteva mantenere senza sfregio del vincolo precedente, e il ritorno dal Brasile, conseguenza essa pure della prima assunta obbligazione o che per lo meno ebbero origine dalla imprudente sua condotta, che diede motivo all'impresa di provvedere alla rappresentazione col mezzo di altro artista per cui rimase ozioso esso Mattioli con poco suo decoro e minore profitto della sua fama artistica;

» Ondechè vuol essere la prima parte dell'appellata sentenza confermata puramente e semplicemente, rejette le maggiori domande in spiegazione o meglio in ampliazione della medesima formulate in questo giudicio dal Mattioli, quella compresa per la stampa e pubblicazione della presente;

» Sull'appello dalla stessa sentenza del Tribunale di Commercio proposta dal Mattioli in quella parte che ebbe a condannarlo al rifacimento dei danni causati all'impresa pel fatto suo proprio, ossia per la convenzione stipulata col teatro lirico di Rio-Janeiro e con la partenza pel Brasile senza affidamento del suo ritorno;

» Premesso che questa indennità non vuole confondersi coi danni ed interessi cui dà luogo l'inesecuzione del contratto ed in cui si risolve l'obbligazione di fare, mentre, per le precedenti considerazioni, e secondo anche il sistema stesso del Tribunale di Commercio non sarebbesi verificata tale risoluzione del contratto, ma si tratta ora di quella indennità che deriverebbe da un fatto colposo del Mattioli, il quale abbia recato danno all'impresa, e così dell'applicazione del principio generale di diritto, secondo cui qualunque fatto dell'uomo che arreca danno ad altri obbliga quello per colpa del quale è avvenuto a risarcire il danno, ed ognuno è risponsabile del danno che ha cagionato non solamente per un fatto proprio, ma ancora per sua negligenza o per sua imprudenza, a senso degli art. 1500 e 1501 del Codice Civile;

» Considerato, in proposito, che la scrittura di convenzione stipulata col teatro lirico di Rio-Janeiro, la quale presentava tutti i caratteri di un impegno duraturo per un anno, racchiudendo entro il suo periodo la stagione per cui il Mattioli erasi precedentemente impegnato col teatro Vittorio Emanuele di Torino, il silenzio osservatone verso la Ditta Bogetto pel corso di un mese, e la notizia quindi datane a lei per mezzo del Galeotti al momento della sua partenza per l'America e con l'erronea indicazione anzi del già intrapreso viaggio; l'assoluto silenzio mantenuto sulla facoltà di rescindere quel contratto quando non potesse il Mattioli ottenere la risoluzione del precedente suo impegno col teatro di Torino (e che col mezzo di privata dichiarazione vorrebbesi ora stabilire verbalmente riservata per articolo separato ed all'infuori della convenzione scritta); l'offerta unica di una indennità per la sostituzione di altro cantante che si veniva anzi dal Galeotti indicando alla Ditta Bogetto, senza cenno veruno di alternativa, pel caso di non accettazione pel disimpegno di Mattioli, costituirebbero nel loro complesso per lo meno una imprudenza tale dal

di lui canto, da porre in legittima temenza l'impresa teatrale di Torino sulla mancanza pel tempo convenuto del Mattioli, quando pure non avesse essa impresa acconsentito a proscioglierlo dalla sua obbligazione, ed a costituirla nella necessità di provvedersi altrimenti che sulla parola del Mattioli a tutela del minacciato di lei interesse;

» Che però la via a quest'uopo tenuta dalla Ditta Bogetto non fu quella legale e prudente che batter doveva, ma ben anzi la di lui condotta fu altrettanto subdola quanto capricciosa e poco consigliata;

» Che infatti, non volendo dessa accettare il partito offertole di una amichevole risoluzione mediante indennità o premio, non solo non ricorse al Tribunale come era suo dovere, secondo le osservazioni già fatte superiormente, per ottenere la risoluzione in via giuridica, se tale era il di lei intendimento, e credeva suo migliore diritto ed interesse, ma rispondendo con parole di risentimento in modo negativo alla proposta di Galeotti, si accontentò di soggiungere che avrebbe protestato, si sarebbe messo in regola presso chi di dovere; avrebbe fatto parlare il giornale, senza nulla accennare che potesse indicare di voler sostituire altro artista al Mattioli, e provvedere per tal modo al suo interesse;

» Che non fu più esplicita la Ditta Bogetto il 20 agosto nella sua protesta o diffidamento fatto intimare al Mattioli in persona del P. M., mentre, anzichè indicarvisi una maggiore spesa per la sostituzione di altro cantante a vece di Mattioli, si accenna che la mancanza della parte dello spettacolo che doveva da lui disimpegnarsi a cui fosse impossibile all'impresa di provvedere altrimenti, stante la strettezza del tempo, poteva certamente compromettere tutto l'andamento e la buona riuscita degli spettacoli a rappresentarsi nella fissata stagione nel loro teatro, e quindi dichiaravasi di ritenerlo contabile delle conseguenze tutte che dall'arbitrario di lui procedere potessero derivare a gravissimo scapito dell'impresa;

» Che posteriormente ancora e quando dopo avere con la lettera del Galeotti del 28 agosto responsiva a quella del Regli del 26 stesso mese, avuto da quello il diffidamento che la prima offerta di risoluzione con premio e sostituzione di altro artista era per la non fattasi accettazione e per gli articoli comparsi sul *Pirata* nell'interesse del Mattioli ritirata, ed altre risoluzioni dovesse esso Galeotti aspettare dal suo mandante il quale potesse rivedere quando che volesse l'Italia e forse arrivare a Torino ai primi dell'allora prossimo dicembre, nemmeno allora pensò l'impresa a prevenire il Mattioli o per lui il Galeotti, che nella incertezza essa intendeva provvedersi di altro artista;

» Che più, nemmeno il primo ottobre, allorchè scritturava il Merly, affidandogli le parti prima destinate a Mattioli, nè mai posteriormente fino al di lui arrivo in Torino, ed anzi sino al giorno primo dicembre per cui egli erasi posto a disposizione dell'impresa, essa curò di fargli in veruna guisa conoscere le proprie determinazioni;

» Attesochè, a fronte di questa sua condotta, non può la Ditta Bogetto ragionevolmente lagnarsi se il Mattioli, lasciato intieramente all'oscuro delle sue determinazioni, chiedendo le di lei previsioni, tornò in Italia al tempo prefisso, e si presentò a eseguire il contratto, e debbe a sè stessa imputare più ancora che al Mattioli la maggiore spesa divenuta meno utile, per non dire affatto frustranea della duplicazione dell'artista;

» Che, dove pari è colpa, non è luogo a pretesa d'indennità, e debbe conseguentemente venire in questa parte riparata la sentenza del Tribunale di Commercio, assolvendo il Mattioli dalla relativa domanda, nello stesso modo che, a seconda delle considerazioni superiormente emesse, non si fa luogo alle maggiori domande e ai danni da quello proposti in esecuzione della prima parte della sentenza medesima;

» Sugli appelli proposti contro la sentenza del Tribunale Provinciale emanata nella esecuzione di quella del Tribunale di Commercio e portante la data del 22 scorso dicembre;

» Ritenuto che alla inibizione in via di esecuzione della sentenza del Tribunale di Commercio instata da Mattioli ostava perentoriamente, non tanto la ragione intrinseca che all'accoglimento di consimili domande già aveva il Tribunale di Commercio nei motivi del suo giudicato espresso, che cioè non si potesse costringere l'impresa a quei fatti positivi già accennati dal Mattioli nelle sue conclusioni, ma quando l'impresa ne rifiutasse gli offerti servigi ed ommettesse i disponimenti necessarj onde abilitare il Mattioli a fare la parte sua, potrebbe per avventura rendersi contabile ella stessa di un'altra maniera di danni, ma più ancora la rejezione della relativa conclusione nella stessa sentenza immediatamente fattane col generale rigetto che tosto sussegue il riferito motivo delle maggiori domande, istanze ed eccezioni delle parti, con quale rigetto principia il dispositivo della stessa sentenza;

» Ondechè per niun modo poteva il Tribunale Provinciale porsi nella esecuzione della sentenza in contraddizione con essa, rilasciando, o mantenendo una inibizione stata appunto già rejetta dal Tribunale di Commercio;

» Attesochè queste considerazioni, mentre giustificano pienamente

la revoca della inibizione, riprovano in pari tempo l'obbligo della cauzione per tale revoca imposta alla Ditta Bogetto, che solo in via subordinata avevala offerta, e così senza pregiudizio delle sue ragioni per l'incondizionato di lei scioglimento;

» Riunite le cause...... rejette le maggiori istanze...... in parziale riforma delle dette sentenze, assolve Mattioli dall'indennità cui fu colla prima sentenza dichiarato tenuto; assolve la Ditta Bogetto dall'obbligo della cauzione impostole con la seconda per la revoca della inibizione, conferma nel resto..... (1).

477. La principale obbligazione che derivi all'attore dall'essersi scritturato per un teatro si è quella di rappresentare le parti che gli vengono dall'impresa o dal direttore assegnate, quando non escano dai termini della convenzione. — Egli non può sostituire al contratto il suo giudizio individuale, nè importa che la parte a lui sembri secondaria, o non propria a' suoi talenti, o ch'egli prevegga la certa caduta della produzione; non può per tali pretesti rifiutarla quando essa appartenga al suo carattere, od alla qualità ed estensione dell'opera locata.

Questa regola, in materia di scritture, è elementare e la sua rigorosa osservanza è fra le condizioni principali all'esistenza di qualsivoglia impresa teatrale. Il diritto di ricusare una parte è un diritto esorbitante che non può esistere se non in forza di una esplicita stipulazione, o quando la parte assegnata esca dai mezzi o dal carattere per cui l'artista è scritturato (2).

Nelle scritture degli attori drammatici, meno qualche eccezione per soggetti di fama stabilita, i direttori di compagnie non accordano facilmente speciali qualità o limitazioni di parti, ma riservano a sè stessi il diritto di assegnare quelle parti che crederanno convenirsi ai talenti, alle qualità fisiche ed alle attitudini dell'artista. E per que-

(1) Sentenza della Corte d'Appello in Torino, 1.° febbrajo 1858, Bettini, *Giurisp. degli Stati Sardi*, 1858, § II, col. 130.

(2) Essendo stato all'*Opéra* di Parigi ricevuto lo spartito *Charles VI*, gli autori ed il direttore avevano designato Duprez alla parte del Delfino, scritta per primo tenore. Duprez era intervenuto a tutte le prove dell'opera, aveva sostenuta e cantata la sua parte alle prime tre rappresentazioni, quando improvvisamente dichiara di non voler più continuare. Qual era la ragione di simile rifiuto? Al dire dell'artista, la parte del Delfino era sagrificata a tutte le altre parti dell'opera; ed altronde, era in diritto di rifiutare una parte che non conveniva a' suoi mezzi, anche dopo averla di già sostenuta. Ma egli fu respinto dal Tribunale e dalla Corte li 3 aprile e 9 maggio 1843 (V. *Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 30 marzo, 3 e 4 aprile, e 10 maggio): e quanto all'inferiorità della parte, così giustamente si espresse la sentenza confermata dalla Corte, « *la minore importanza d'una parte non dev'essere giammai causa di rifiuto, perocchè l'artista, rappresentandola con talento e bravura, fa sempre dimenticare questa differenza, ed offre così una prova della sua devozione e del suo amore per l'arte.* » — Lacan e Paulmier, Op. cit., n. 370.

sti casi la giurisprudenza è costante nel ritenere che esso non può rifiutare la parte assegnatagli dal direttore perchè la giudichi inadatta ai proprj mezzi, al suo fisico od altro. Egli si è preventivamente accettato per giudice inappellabile il direttore, e deve subire le conseguenze naturali e necessarie del patto consensuale (1).

478. Se la designazione di un impiego speciale fu enunciata *per iscritto* nell'atto di scrittura, e le parti non cancellarono la clausola *stampata* che obbligava l'attore ad accettare tutte le parti che gli venissero assegnate, la prima clausola non potrebbe ritenersi derogatoria della seconda. Ogni clausola della scrittura debbe avere il suo effetto; stampata o no, quando essa non involga contraddizione colle altre, si presume che le parti vi abbiano acconsentito (2).

L'11 luglio 1852 la signora Giulia Tresseire si obbligò consacrare i proprj talenti al teatro del *Vaudeville* di Parigi, per due anni, a condizione che l'amministrazione le pagherebbe 4,000 franchi il primo anno e 5,000 il secondo. Siccome essa trovavasi a Mosca al momento della stipulazione, si fece fare un'antecipazione di 2,000 franchi onde tornare in Francia, rimborsabile in dodici rate sul suo salario. La signora Tresseire debuttò colla *Battaglia della vita*, e soddisfece tanto il pubblico quanto l'amministrazione. Questa preparò per la scena un nuovo dramma intitolato *I vini di Francia*, che doveva essere sostenuto unicamente da donne. Il borgogna, lo sciampagna, i vini rossi e bianchi erano rappresentati da quindici attrici: si comprende che in tale dramma queste donne dovevano essere in costume di baccanti. La signora Tresseire fu invitata a sostenere la parte della *Pergola di sincerità*, e pare che il di lei costume si avvicinasse assai a quello della natura. L'artista trovò troppo *decolletés* la parte ed il

(1) Il Tribunale della Senna, il 2 marzo 1831, condannò Gobert a pagare al signor Crosnier, direttore della *Porte Saint-Martin*, fr. 9960, equivalenti all'importo di due serate fra le più lucrose, per avere rifiutato di continuare a sostenere la parte di Napoleone nel dramma di questo nome. Molti giudicati conformi si leggono presso gli scrittori in applicazione di questo principio per sè ovvio e naturale. — SALUCCI, Op. cit., n. 105, 116, 134, 158, n. 134; — DALLOZ, *Récueil period. de jurispr.*, 1833, P. III, pag. 33; — Lo stesso, al *Répert. de legisl.*, ecc. V. *Théâtre*, n. 204; — AGNEL, Op. cit., nn. 179, 181, 183; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 372.

(2) I Tribunali giudicarono implicitamente in questi sensi nella causa del direttore del *Vaudeville* contro Laferrière. Il sig. Laferrière erasi obbligato, mediante scrittura stipulata colla direzione del *Vaudeville*, alle parti di amoroso, di primo attore giovane, prime parti e a tutte quelle che il direttore giudicasse convenienti ai suoi mezzi. Egli ricusò la parte di Edmond Senneterre nella produzione intitolata *Nelly*, sotto pretesto che fosse un'infima parte, e, ciò che più gli importava, una parte immorale che doveva sollevare contro di lui l'animadversione del pubblico. Il Tribunale di Commercio, applicando la clausola del contratto, condannò Laferrière, con sentenza 9 ottobre 1844, a provare e rappresentare la parte, sotto comminatoria di 100 franchi di indennizzazione per ogni giorno di ritardo. *Gaz. des Trib.*, e *le Droit* 10 ottobre 1844; — E. AGNEL, Op. cit. nn. 179, 181, 189; — LACAN e PAULMIER. Op. cit.; n. 372, 373.

costume, e li rifiutò. Il direttore, poco persuaso degli scrupoli della signora Tresseire, la fece citare dinanzi il Tribunale di Commercio della Senna, onde obbligarla a sostenere la parte in quistione, ovvero a pagargli un' indennità di 10,000 franchi e restituirgli i 2,000 già anticipatile: e fu vittorioso [1].

479. Ma quando la scrittura riserva esplicitamente ad un attore determinate parti, è chiaro che il direttore d'un teatro o l'impresario non possono affidarle ad altro artista, se non si verifica il caso previsto nella scrittura.

La questione fu agitata e decisa in poche ore (con esempio degno d'essere dai nostri Tribunali imitato) al Tribunale di Commercio in Parigi nel caso seguente. Il cartellone del *Théâtre Italien* annunciava pel 15 aprile una rappresentazione straordinaria pel *debutto* della signora Lorini nella parte di *Eleonora* nel *Trovatore*.

La signora Penco, cantante di quel teatro, scritturata come primo soprano assoluto, fece istanza al presidente del Tribunale di Commercio onde poter citare d'ora in ora il signor Calzado, direttore, per fargli diffidamento di non attribuire ad un' altra artista le parti che a lei erano state esclusivamente affidate nella sua scrittura nelle opere il *Trovatore*, la *Traviata*, i *Puritani* e *Poliuto*, e il Tribunale, *in giornata*, pubblicò sentenza colla quale accoglieva la sua domanda, pei seguenti motivi: « Attesochè le convenzioni verbali stipulate nel 28 aprile 1859 riservano esclusivamente alla signora Penco le parti del *Trovatore*, *Traviata*, *Puritani* e *Poliuto*; essendo pattuito che soltanto dopo otto giorni di malattia queste parti ponno essere affidate ad un'altra artista;

(1) « Attesochè mediante convenzioni in data del 4 luglio 1852, la signora Tresseire si obbligò verso l'amministrazione del teatro del *Vaudeville* a determinate condizioni, fra le quali quella di sostenere tutte le parti che stanno in rapporto colla di lei capacità, e di figurare anche nei drammi spettacolosi, nella misura dei suoi mezzi; — Attesochè la signora Tresseire ha cominciato a far parte del teatro del *Vaudeville* col settembre 1852, e vi sostenne una prima parte con soddisfazione del pubblico, allorquando nel mese d'ottobre stesso anno il direttore venne ad offrirle la parte della *Pergola di sincerità* nel dramma intitolato *I vini di Francia*: — Attesochè la signora Tresseire, invocando unicamente la convenienza delle parole e del costume di questa nuova parte, non volle assumerla ed oppose un formale rifiuto all'incarico che le era assegnato; — Ma attesochè risulta dai dibattimenti che la parte riserbata alla signora Tresseire nel nuovo dramma non presenterebbe per essa veruna situazione imprevista al teatro, e farebbe parte all'invece del repertorio che le è imposto dalla di lei obbligazione; — Attesochè è giustificato che il direttore anticipò alla signora Tresseire 2,000 franchi rimborsabili in dodici rate sulla di lei mercede da percepire; — Attesochè è pure giustificato essere stata fissata una somma di 10,000 franchi a titolo penale fra le parti; — Attesochè da tutto quanto precede risulta che la convenuta non ha diritto di rifiutare la parte che le è stata offerta; — Per questi motivi, il Tribunale dichiara che entro otto giorni dalla data della presente sentenza, la signora Tresseire sarà obbligata ad accettare e rappresentare la parte surriferita, od altrimenti in difetto condannata a restituire la somma di 2,000 franchi, dedottene le due rate già rimborsate, ed a pagare la somma di 10,000 franchi a titolo penale, colle spese. — Ordina l'esecuzione provvisoria senza cauzione, ecc. *Gazz. dei Tribunali*, di Milano, 1853, n. 129, pag. 516.

» Che non è nullamente giustificato che le convenzioni possano essere modificate all' occasione del debutto di una nuova artista; che conseguentemente, in assenza di qualsiasi malattia constatata, la signora Penco è in diritto di rivendicare la parte nell' opera il *Trovatore* che a lei apparteneva, e che il convenuto volle affidare alla signora Lorini;

» Che la signora Penco, nell' interesse della rappresentazione che deve aver luogo questa sera, offre di adempiere la parte, sotto la condizione ch'ella non canterà mai due giorni di seguito.

» Per questi motivi, dà atto alla signora Penco della sua offerta; fatta proibizione a Calzado di far cantare, quest'oggi 15 aprile, la parte di *Leonora* nel *Trovatore* dalla signora Lorini.

» E attesochè non è giustificato al presente un pregiudizio apprezzabile, dice non esservi luogo a far ragione alla domanda in quanto riguarda l' indennizzazione (1).

» Ordina l'esecuzione immediata (*sur minute*), e condanna Calzado nelle spese. »

480. Se la scrittura vincola l'attore per un genere determinato di parti o per un dato grado di voce, non si può al medesimo imporre una parte che esca dal genere o dalla tessitura convenuta; poichè altrimenti, gli si accollerebbero obbligazioni maggiori di quelle ch' egli effettivamente contrasse. Obbligandosi a cantare il baritono od a recitare l'*amoroso*, ha esattamente designati alcuni caratteri essenziali delle obbligazioni e delle parti che intendeva assumere; e cioè, non volle poter essere forzato ad accettare parti più acute o più basse, o di un carattere diverso da quello per cui si ritiene meglio adatto. Cotale intenzione, essendo espressa e protetta da un contratto, dev'essere pienamente osservata (2).

481. E questo principio dovrebbe del pari rispettarsi, quand'anche la parte che si vuole imporre all'artista fosse corrispondente ai suoi mezzi.

La signora Borghi-Mamo, colla scrittura 9 febbrajo 1853 stipulata coll' amministrazione dei regi teatri di Napoli, erasi obbligata a cantare le parti di *contralto;* l'amministrazione volle assegnarle la parte di *Matilde* nell'opera *Gianni di Calais* del M. Donizzetti, scritta per voce di mezzo soprano, al che la Borghi rispondeva con una lettera di rifiuto. Di qui una causa per danni e per riscossione delle pene convenzionali, sulla quale il Tribunale considerava;

(1) Sentenza 15 aprile 1861, *Gazzetta dei Tribunali* di Genova, 1861, pag. 262.
(2) SALUCCI, Op. cit., Cap. XI, n. 126; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 371.

» Che la signora Borghi-Mamo col contratto stipulato ai 9 febbrajo 1853 si è obbligata a cantare nei regi teatri tutte le parti di contralto;

» Che l'amministrazione dei regi teatri ha prodotto una lettera della convenuta del 31 maggio ultimo, con la quale essa ricusa cantare la parte di *Matilde* nell'opera *Gianni di Calais*.

» Che tra le parti non si sconviene essersi ella, la convenuta, impegnata nel contratto precedente a cantare non solo di contralto, ma ancora di *mezzo soprano*; ma che nella scrittura presente si è impegnata solo a cantare di contralto; e questa differenza tra l'una e l'altra scrittura rivela l'intenzione manifesta de' contraenti, che unica era la voce, cioè quella di contralto, ad esclusione di ogni altro grado di voce, che l'attrice veniva a locare, non convenendo a lei cantare in un tuono superiore, come precedentemente aveva fatto; quindi, con la novella scrittura intese provvedere meglio alle sue facoltà vocali.

» Che la parte di *Matilde* assegnata è rilevata essere di mezzo soprano, su di che non si difficulta: nè il certificato del cav. Mercadante dice che la sia di contralto, ma solo che tal parte è della tessitura della Borghi-Mamo, e corrispondente ai suoi mezzi vocali. Ma non si dubita che l'attrice potrebbe cantare di mezzo-soprano. Appunto ella non ha inteso obbligarsi, come dianzi avea fatto; invece ha locata, ad esclusione di ogni altra, la sola voce di contralto. Quindi a nulla rileva che essa sia atta a disimpegnare una parte, per aver diritto a obbligarvela, quando questa è fuori della locazione d'opera da lei consentita;

» Che l'obbligo di non ricusare le parti, che le verrebbero assegnate, importa che l'attrice s'obbligò a sostenere qual si fosse parte le si desse a rappresentare, sempre però di contralto; e d'altronde la parola *parte* significa il carattere dell'attore in un'opera, non il tono della voce.

» Ha considerato in diritto: — Che il locatore di opera non può astringersi a fare un'opera diversa da quella cui s'è obbligato eseguire, tutto che ne fosse capace; perchè non si è ripromesso che per la sua capacità, della quale ha convenuto.

» Che la voce umana, modulata ne' suoi diversi toni, è tale che ognuno di questi gradi di modulazione si considera come distinto dal grado superiore; quindi, locato un tono di voce determinato, non si intende con ciò promesso di modularla in un tono diverso, sebbene il cantante ne fosse capace; poichè non l'intera facoltà della voce, ma bensì quella determinata parte è caduta in convenzione. E va pure osservato, che, oltre al compromettere i mezzi vocali, l'attore assume-

rebbe una responsabilità e si esporrebbe al rischio di disapprovazione, cui ha inteso di evitare.

» Che a maggior comprova di ciò concorreva il fatto della stessa amministrazione attrice, la quale nel pubblicare i manifesti dell'anno decorso, annunziava, che la signora Borghi-Mamo si prestava a cantare quella parte cui non era obbligata: con che l'amministrazione ha ritenuto, che quando l'attrice canta oltre il dovere, ciò è una condiscendenza e gentilezza, non un obbligo;

» Che tutte le ritenute, che pretenderebbe l'amministrazione, sono la conseguenza dell'obbligo da lei erroneamente addebitato alla convenuta; quindi non ha diritto a farle: e però la sua domanda a tal riguardo, perchè mal fondata in diritto e in fatto, va rigettata. »

Il Tribunale quindi respingeva la domanda dell'amministrazione dei regi teatri, assolvendo la signora Adelaide Borghi-Mamo, la quale dal buon senso dei giudici veniva confermata nel suo diritto di cantare le sole parti di contralto (1).

482. L'artista che, oltre alla parte od all'impiego per cui fu scritturato, acconsente ad assumerne un altro, ha diritto ad una indennità per questo aumento di lavoro; gli è ciò che rilevasi dalla sentenza 17 agosto 1860 della Corte di Pistoja, in causa Aliprandi contro Tognetti (pag. 453), e che giudicava anche il Tribunale di Rheims, condannando il signor Léfevre, direttore del teatro di quella città, a pagare la somma di franchi 200 al mese, come onorarj dovuti al signor Abadiè, scritturato come secondo tenore colla paga di soli franchi 150 al mese, per avere assunto le parti del tenore primo. Lo stesso giudicato pronunciava la rescissione della scrittura, con franchi 600 di danni ed interessi contro il direttore, pel caso che questi non avesse pagati gli emolumenti fissati in sentenza (2).

483. Qualunque cantante o attore drammatico che nella scrittura assunse l'impegno di artista *primario*, o *primo assoluto*, non può essere obbligato a sostenere una parte secondaria; giacchè non può essere obbligato a quelle che si scostano dalla sua qualità o parte principale.

E quand'anche egli siasi obbligato ad accettare le parti a scelta del direttore, non può essere costretto a variazioni sostanziali.

È questo un argomento su cui, tanto nei teatri d'opera come presso le compagnie drammatiche, insorgono assai di frequente aspre

(1) Sentenza 11 giugno 1853, riferita nella *Gazzetta dei Tribunali* di Milano, 1853, n. 118 pag. 472.

(2) *Gaz. des Trib.* 12 giugno 1845; — E. AGNEL, Op. cit., p. 119, n. 196; — E. SALUCCI, Op. cit., Cap. IX, n. 105, Cap. XI, n. 134.

contese: ma le massime ora accennate possono servire di norma nella pratica e furono spesso confermate dai Tribunali: riferiamo una sentenza magistrale del Tribunale di Pistoja in cui vennero esse svolte con ampiezza di dottrina.

« Attesochè, subbietto di contestazione fra le parti nel presente giudizio fosse quello di determinare, se di fronte alle convenzioni contenute nella scrittura teatrale stipulata nel 22 febbrajo 1860 fra il signor Giovanni Aliprandi, capocomico della compagnia drammatica di tal nome, che agisce attualmente in questa città, ed il signor Ghino Tognetti primo attore giovane e primo amoroso nella compagnia medesima, fosse stato o no il predetto signor Aliprandi nel diritto di risolvere il contratto prima del termine stabilito nella scrittura preaccennata, e cioè non tanto per essersi il Tognetti ricusato di recitare nel 2 agosto corrente sulle scene del teatro Diurno Nazionale di questa città, nonostante l'ordine ricevutone dall'Autorità governativa, quanto ancora per non essere intervenuto alle consuete prove, per non avere usato il vestiario di costume richiesto per le parti affidategli e per non essersi fornito del vestiario occorrente e necessario a forma della scritta surriferita, essendo che di tutto ciò il signor Aliprandi aveva mosso lagnanza ed avanzata formale protesta contro il Tognetti coll'atto 3 agosto corrente, e quindi nello stesso giorno gli aveva diretta la seguente lettera « ivi » Pregiatissimo signor Tognetti — Pistoja — Avendo ella mancato ai suoi obblighi di scrittura, la prevengo che dal giorno di domani 4 agosto ella non fa più parte della mia compagnia; tanto per sua norma. — Pistoja, agosto 1860 — Il capocomico Giovanni Aliprandi. »

« Attesochè sia positivo che colla scrittura 22 febbrajo 1860, passata fra le suddette parti, furono, fra le altre, stipulate le appresso convenzioni « ivi » 1.° La durata del presente contratto sarà di un solo anno, ed avrà principio col giorno primo di quaresima dell'anno 1860, e terminerà col carnevale o carnevalone del 1861; 2.° Il suddetto signor Ghino Tognetti da questo momento viene scritturato in qualità di *primo attore giovane e primo amoroso dopo la scelta del primo attore*, dovendo perciò accettare tutte quelle parti che gli verranno affidate in ogni genere di componimenti dal suddetto signor Aliprandi; 3.° Sarà tenuto il signor Ghino Tognetti di vestirsi con tutta decenza e lusso analogamente ai caratteri che sosterrà nelle parti a lui affidate, di qualunque nazione siano (non esclusi i dominò e gli abiti da maschera), intervenire a qualunque adunanza di prove, concerti e letture nel luogo ed ora che gli sarà annunziata, uniforman-

dosi in questo caso alle multe e regolamenti che potessero essere emanati dal capocomico. » E, dopo altre convenzioni, che non occorre conoscere, mentre non riscontrasi stipulato verun patto di risoluzione in tronco del contratto pell' inadempimento degl' impegni dalle parti assunti, trovasi invece dichiarato in fine quanto appresso « ivi »: E per l'osservanza di quanto in questa scrittura si dice e contiene le parti suddette e sottoscritte obbligano le loro persone e beni presenti o futuri nella più ampia e valida forma, sottoponendosi alla rifusione di tutti i danni che potessero derivare per l' inadempimento del presente contratto, senza eccezione veruna. »

« Attesochè, ciò premesso e ritenuto, quando pure volesse ammettersi come sussistente l' addebito principalmente rimproverato al Tognetti, quello cioè di non aver voluto sostenere nella sera del 2 agosto corrente la parte che il capocomico Aliprandi gli aveva assegnata nella farsa intitolata *I sette articoli di un testamento bizzarro*, che doveva rappresentarsi in detta sera, sarebbe per altro sempre vero, che la mancanza stessa, nel modo che è stata dall' Aliprandi obbiettata al Tognetti, non avrebbe potuto abilitarlo a procedere senz' altro alla risoluzione del contratto. Ed infatti conveniva primieramente avvertire, che il convenuto, tanto nelle sue eccezioni, quanto più specialmente nei capitoli prodotti per la prova testimoniale da esso domandata, non si era dato cura minimamente d' indicare quale fosse stata precisamente la parte che nella farsa già rammentata aveva inviata al Tognetti; senza di che non potevasi conoscere, nè all' occorrenza stabilire nei modi di ragione, se quella parte convenisse o no al Tognetti medesimo nella qualità di *primo attore giovane e primo amoroso dopo la scelta del primo attore*, e se conseguentemente giusto o no fosse stato il suo rifiuto; imperocchè, avendo espressamente promesso di accettare tutte quelle parti spettanti a tal carattere, e che gli fossero state affidate in ogni genere di componimento, ben s' intende come esso non ad altro si fosse obbligato che a recitare ogni e qualunque parte gli si fosse assegnata, ma sempre però in qualità di primo amoroso; e ciò non tanto perchè è di regola che devesi ogni patto intendere nel senso relativo alle persone dei contraenti, e ristretto alla specie per cui si è convenuto (1), — quanto ancora perchè è ormai ritenuto dalla giurisprudenza relativa appunto alle convenienze teatrali, che qualunque cantante o attore drammatico, che ha nella relativa scritta assunto l' impegno di artista primario, non può

(1) L. *non est novum ff. De Legib.*; — SCRD., *Cons.* 431, n. 11.

essere obbligato a sostenere una parte secondaria (1), — che ove l'artista siasi obbligato per una qualità o parte speciale, assoggettandosi anco a sostenere alcune parti di compiacenza, non può essere obbligato a sostenere quelle che si scostano dalla sua qualità, o parte principale (2), — e, quando anco siasi per la sua scrittura obbligato ad accettare le parti a scelta del direttore, non può essere costretto a variazioni sostanziali (3).

« Ma oltre di ciò, quando pure sussistesse che il Tognetti senza giusto motivo si fosse ricusato a sostenere la parte che come sopra gli venne assegnata dal capocomico Aliprandi, non sarebbe meno vero che tal mancanza non avrebbe potuto autorizzare quest'ultimo alla risoluzione in tronco del contratto del 22 febbrajo 1860, alla quale intese procedere colla lettera 3 agosto corrente, in quanto tal diritto non gli competeva nè al dirimpetto delle convinzioni già stipulate, nè di fronte alle regole speciali che dirigono la soggetta materia.

» Non competeva all'Aliprandi tale diritto per le convenzioni contenute nella scrittura del 22 febbrajo 1860, poichè, come fu già avvertito, lungi dall'essere stato stipulato espressamente il patto risolutivo nel caso che l'attore Tognetti si fosse anco ingiustamente ricusato a sostenere la parte che gli fosse spettata e debitamente assegnata, fu invece dichiarato genericamente che i contraenti avevano inteso di sottoporsi « ivi » alla rifusione di tutti i danni che potessero derivare per l'inadempimento del presente contratto.

» E non gli competeva per le regole della giurisprudenza stabilite alla materia, avvegnachè trovasi costantemente ritenuto, che, ove l'artista teatrale, anco senza giusto motivo, si ricusi di agire, non può il di lui rifiuto esser causa risolutiva del contratto, ma ciò soltanto apre l'adito ad un gindizio di danni ed interessi (4). Trovandosi pure stabilito, coerentemente al principio della reciprocità e della eguaglianza, che è il carattere sostanziale di tùtti i contratti sinallagmatici,

(1) *Romana præstationis operum in re commerciali*, 8 gennajo 1836, *cor.* Bofondi, — *Giornale del Foro* di Roma, 1839-40, vol. I, pag. 389.

(2) Cour Impériale de Douai, dic. 1855, Parisset et Bleau, nel *Journal de Palais*, ann. 1857, pag. 787.

(3) Tribunale di Commercio della Senna, 1 febbrajo 1859, Billion et Levy.

(4) Trib. di Comm. di Parigi 4 febbrajo 1832, in causa Corti e Cruvelli (V. Cap. VIII). Corte di Parigi, decis. del 17 maggio 1852, in causa Montemerli e Quintey, Teulet et Camberlin, *Journal des Tribunaux de Commerce*, anno I, pag. 210; nel qual giudizio l'Impresario per la emenda dei danni non ha altro diritto contro l'artista teatrale, che non presta la propria opera, dopo averla promessa, che quello di conseguire da esso il di più che ha dovuto pagare per rimpiazzarlo. Rota Romana in Romana *liquidationis damnorum*, 25 marzo 1847, *cor.* Muzzarelli, nel *Giornale del Foro* di Roma, anno 1846-47, vol. I, pag. 291 Romana *indemnitatis in re commerciali*, 31 aprile 1858, *cor.* Rodriguez, in Causa Jacovacci e Ciaffei; — Corte di Parigi, sentenza del 22 gennajo 1848, contro Grisi, in *Journal du Palais*, anno 1848, T. I, pag. 498.

che, ove l'artista si sottomettesse a fare una parte non conveniente alla sua qualità, e protestasse nell'assumerla d' intendere di rifiutarla, di non consentire all' impegno, e di non volere novare i patti di scritta, potrebbe reclamare una indennità dall' impresario che l'avesse costretto a prodursi in quella parte (1).

» Attesochè, relativamente alle altre mancanze dall' Aliprandi egualmente obiettate al Tognetti e fondamento della risoluzione in tronco del contratto fra di loro stipulato, e che si facevano consistere nell'avere mancato il Tognetti medesimo d' intervenire alle consuete prove, nel non avere usato il vestiario di costume richiesto per le parti affidategli, e nel non essersi fornito del vestiario occorrente a forma della scritta sopraccennata, faceva duopo prima di ogni altra cosa avvertire, che in ordine al certificato esibito dall'attore proveniente da cinque fidefacienti (tre dei quali capitolati come testimonj dal medesimo Aliprandi), non apparivano sussistenti le mancanze come sopra obiettate, rilevandosi dalle dichiarazioni giurate ivi contenute, che il Tognetti fu sempre veduto in scena colla dovuta decenza, e col vestiario analogo al carattere che egli ha via via rappresentato; e che alla piazza di Pistoja fino a tutto il 3 agosto corrente non sono state fatte prove delle produzioni rappresentate, o almeno il capocomico signor Aliprandi non ha mai invitato per le medesime. Lo che, sebbene emergesse da un certificato stragiudiciale, non era per questo che alle dichiarazioni in quello contenute non dovesse prestarsi piena fede; poichè, se è vero che per regola i certificati stragiudiciali non sono in giudizio attendibili, ciò peraltro non ha luogo quando trattasi di cause commerciali, come è appunto la presente, di fronte alle quali è stato ritenuto le più volte che, quando il fatto attestato è verosimile, e convalidato da non lievi amminicoli, anche le fedi stragiudiziali meritano intiera credenza (2). Senzachè d'altronde nel caso potesse dubitarsi della verisimiglianza di quanto nel certificato stesso veniva attestato, in specie in rapporto all'essere stato fin qui il Tognetti fornito del necessario vestiario per sostenere le parti che gli spettano, poichè oltre a deporne fidefacienti che per far parte della stessa compagnia debbono di ciò essere informatissimi, e quindi sono credibili perchè depongono di cose a loro notissime, è anco da supporre, che, ove fosse stato diversamente, non avrebbe l'Aliprandi

(1) Corte di Parigi del 2 marzo 1852, inserita nel Giornale del signor TEULET et CAMBERLIN, in causa Scrievaneck e impresario del *Palais Royal*, ma non sarebbe però ammesso a domandare lo scioglimento del contratto, Giornale suddetto, pag. 476, decis. del 24 agosto 1856.

(2) *Ann. di Giurisp.*, ann. VIII, part. II, col. 1204; — ann. X, part. II, col. 190; — ann. XIII, part. II, col. 73 e col. 1898; — ann. XVII, part. I, col. 511 e col. 632.

sì lungamente indugiato a contestare al Tognetti la mancanza del vestiario, quando è ormai pressochè decorsa la metà del tempo convenuto nella scritta teatrale, e quando dalla compagnia, cui il Tognetti appartiene, sono già state fatte altre piazze prima di quella attuale.

» Attesochè, quando pure si dovesse diversamente ritenere, in quanto non potesse prestarsi fede alle dichiarazioni contenute nel certificato come sopra prodotto, non per questo apparirebbe ammissibile la prova testimoniale domandata dall'Aliprandi, imperocchè, quando anche rimanessero concludentemente provate le mancanze tutte al Tognetti rimproverate, non avrebbesi potuto procedere allo scioglimento del contratto ed alla immediata espulsione del Tognetti dalla compagnia drammatica di cui ha finora fatto parte.

» E di vero, per quanto sia certo, che fra i patti stipulati nella scritta preaccennata vi furono pur quelli che il Tognetti dovesse vestirsi con tutta decenza e lusso analogamente ai caratteri che avrebbe sostenuto nelle parti ad esso affidate, e che avesse dovuto intervenire a qualunque adunanza di prove, concerti e lettura, è per altro incontrastabile, che per la mancanza a tali impegni non fu minimamente stipulato la risoluzione del contratto, ma soltanto fu convenuto che il Tognetti avesse dovuto per tali mancanze uniformarsi alle multe e regolamenti che potessero essere emanati dal capocomico; alle quali ammende non avrebbe potuto sfuggire tostochè erano state convenute come sanzione penale alla inosservanza dei contratti impegni (1), e tutto al più, per ciò che apparisce dalla detta scritta, la inosservanza dei patti in quella convenuti avrebbe sottoposto la parte inosservante alla rifusione di tutti i danni che potessero derivare dall'inadempimento del contratto.

» Attesochè, ogni qualvolta appariva evidente ed innegabile che, anco nel caso che fossero rimaste completamente giustificate le mancanze tutte obbiettate al Tognetti, in difetto di espressa stipulazione del patto risolutivo, non era in diritto l'Aliprandi di risolvere il contratto e di allontanare il Tognetti medesimo dalla propria compagnia, non poteva minimamente contrastarsi l'assoluta irrilevanza della prova testimoniale dal medesimo cimentata, la quale perciò doveva per giustizia esser rigettata secondo la notissima regola: *frustra probatur quod probatum non relevat*..... (2).

(1) Vivien e Blanc, *Législation du Théâtre*, n. 245 et seg.

(2) La sentenza svolge qui il principio che nelle locazioni di opera non siavi diritto a risoluzione in caso di inadempimento, ma solo ai danni. Ma secondo l'art. 1165 del Codice attuale conviene adottare massima contraria, come vedremo al Capitolo *Della risoluzione delle scritture*.

» Per questi motivi, dichiara: 1.° Inattendibile a tutti gli effetti la protesta del signor Giovanni Aliprandi diretta contro il signor Ghino Tognetti nel 13 agosto corrente, e conseguentemente la revoca; 2.° Inattendibile del pari la lettera dello stesso signor Aliprandi diretta allo stesso Tognetti nel 3 agosto detto; 3.° Avere il signor Tognetti, non ostante la suddetta lettera e protesta, continuato e continuare ad appartenere alla compagnia drammatica diretta dal signor Giovanni Aliprandi: 4.° Avere il signor Tognetti diritto ad esser chiamato a rappresentare le parti che gli spettano ai termini della scrittura passata fra esso e il signor Giovanni Aliprandi, tenuto ed obbligato a corrispondere al signor Tognetti l'onorario convenuto secondo la scrittura surriferita, e frattanto lo condanna al pagamento di tutti gli arretrati cui possa il signor Tognetti aver diritto, e che non siano stati dal signor Aliprandi sino ad oggi soddisfatti. E per il caso in cui il predetto Aliprandi non permetta al Tognetti l'esercizio dell'arte, sempre ai termini delle convenzioni fra loro stipulate, e non eseguisca le altre pronunzie e dichiarazioni, lo condanna al pagamento a favore del signor Tognetti del totale importare degli onorari ad esso dovuti nella proporzione stabilita colla scrittura succitata, e per tutto il tempo che ancora rimane a terminare l'impegno reciprocamente contratto. Lo condanna, inoltre, in genere nei danni già arrecati al signor Tognetti, e in quelli verificabili in futuro, *quatenus* possano aver luogo, da conoscersi e liquidarsi in congruo e separato giudizio avanti il Tribunale competente. E finalmente lo condanna nelle spese, ecc. » (1).

484. Ma non è sempre agevol cosa il decidere se una parte entri o meno nei mezzi locati dall'artista, se sia o non sia nel carattere pel quale l'attore si è scritturato? In caso di contestazione l'affare è di competenza dei Tribunali: e questi potranno illuminarsi previamente col giudizio di esperti nell'arte drammatica o musicale, autori, membri di accademie o conservatorj, direttori di teatri e simili, secondo i casi, proponendo ai medesimi il quesito sulla vera natura della parte (n. 331, pag. 334), fermo sempre il principio ch al'avviso dei periti non vincola l'autorità giudiziaria (art. 270 Cod. di Proced. Civ.). I precedenti e gli usi dovranno, in questa materia, religiosamente consultarsi (2).

(1) *Monitore dei Tribunali*, Milano, 1860, n. 115, 116, pag. 919.

(2) La signora Grisi era scritturata al *Théâtre-Italien* come *prima donna soprano*. Invitata ad assumere la parte di *Elisetta*, nel *Matrimonio secreto*, in una rappresentazione annunciata a beneficio del signor Lablache, essa ricusò questa parte sotto pretesto che non era del suo carattere. In conseguenza di questo rifiuto non potò aver luogo la rappresentazione; il direttore numerò allora a Lablache la quota di introito che gli spettava, in base ad una valutazione stipulata fra essi, e trattenne una somma di 10,000 franchi sulla paga della signora Grisi.

485. L'artista primario o di *cartello* (1), in generale, non è tenuto a sostituire altro del suo grado nei giorni di malattia o riposo di questo: perchè il subentrare, e così cantare un'opera per un altro artista durante i riposi o la malattia di questo, attribuisce a chi canta in suo luogo il carattere di supplemento, massime quando quello che si sostituisce è ugualmente un artista di cartello. Ed è fra le *convenienze* teatrali (n. 331) che un basso, un tenore *assoluto* si credano decaduti da tale loro qualifica quando si facciano a cantare nella stessa stagione in un'opera già cantata da altro artista ugualmente distinto, durante i riposi di questo, e senza che il medesimo abbia rinunciato espressamente alla parte (2).

486. Avviene talvolta che per la migliore distribuzione degli spettacoli o nella lusinga di far cosa grata al pubblico l'impresario ritiri la parte ad un attore per affidarla ad un altro; ma quando, in seguito, tornasse opportuno alla direzione di restituirla al primo, non è raro l'incontro di opposizione per parte dell'artista, il quale pretende offese le sue *convenienze* (n. 331): egli dirà che il dargli e

Avendo costei reclamato, furono confermate le ragioni del direttore colla sentenza 23 aprile 1845, di cui basterà qui accennare alcuni passi:

« Osservato che, a termini del suo contratto verbale col *Théâtre-Italien*, la signora Grisi si è scritturata in qualità di *prima donna soprano:* ch'ella obbligavasi quindi a rappresentare tutte le parti di soprano, attribuite d'ordinario alle prime donne;

« Ritenuto che, per regola generale, la prima donna soprano eseguisce, in ogni opera, quella parte di soprano che è più importante;

« Che, tuttavia, questa regola soffre alcune eccezioni, quando trattisi di capo-lavori dell'arte musicale, i quali, per un uso fondato nel rispetto dovuto ai grandi compositori ed alle esigenze del pubblico, vengono ordinariamente affidati per l'esecuzione di tutte le diverse parti agli artisti più distinti;

« Ritenuto che l'opera intitolata: *il Matrimonio segreto* è in questa categoria;

« Che le tre parti di donna che si trovano in essa, benchè d'importanza diversa, ebbero d'ordinario ad interpreti cantatrici di primo ordine: che la parte d'*Elisetta* deve dunque essere considerata come parte di prima donna;

« Osservato che la stessa Grisi ha più volte sostenuto questa parte sui teatri di Londra e Parigi, riconoscendo così implicitamente non essere la medesima indegna del talento d'una prima donna, ecc. » (*Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 10 e 24 aprile 1845).

Questa sentenza fu confermata il 16 agosto 1845, dalla Prima Cam. della Corte di Parigi la quale ridusse solamente l'indennizzazione a 6,000 franchi. — *Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 16 e 17 agosto 1845. — SALUCCI, Op. cit., Cap. XI, n. 128; — E. AGNEL, Op. cit., n. 184. — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 371. — V. anche nota 2 a pag. 444.

(1) Soggetti *di cartello* si chiamano coloro che hanno agito su i primi teatri di Europa, con applauso. Questa espressione però è soggetta ad interpretazioni ed equivoci. Per esempio si può essere un artista, un maestro, un coreografo che aveva questa prerogativa, ma che cominciando a declinare nell'età non è più del primiero valore: quando, e come perderà questi la qualità di essere di cartello? Ciò di fatto ha dato luogo a varie questioni: oltre ai dubbj giudizj di riescite equivoche di taluni, ed altri simili accidenti. Ad ogni modo il significato della frase comunissima è quello che abbiamo dato. Vedi A. PETRACCHI, *Sul reggimento dei teatri*, Cap. II, § 2, nota a pag. 74.

(2) V. anche i probatorj in questo senso predisposti nella causa Martinotti contro Moreno, pag. 399 in fine.

poi ritirargli, indi affidargli ancora l'istessa parte è un avvilirlo in faccia agli altri artisti, uno screditarlo nell'opinione del pubblico, e simili: cotali suscettibilità d'amor proprio non devono accogliersi: l'artista non potrà sollevare che le restrizioni *espresse* nel suo contratto. Così ritenne il Tribunale di Commercio in Parigi, nella contestazione fra il direttore della *Porte-Saint-Martin* ed il signor Federico Lemaître (1).

487. Fu con varia giurisprudenza agitata la questione di sapere se l'artista abbia diritto di opporsi a che gli venga ritirata la parte già a lui affidata, quando su ciò non disponga il contratto.

Se il contratto espressamente nulla sancisce al riguardo, è però naturale che la decisione dipenderà sempre in primo luogo dalle circostanze dei fatti, che possono aver dato luogo per parte dell'amministrazione alla querelata misura e dalla interpretazione degli atti o scritti che passarono fra l'impresario e l'artista e l'autore.

In senso affermativo abbiamo una decisione del Tribunale di Commercio della Senna così concepito: « Il Tribunale, ritenuto che madamigella Person, artista drammatica, chiede in confronto ai signori Dolon e Doligny, direttori del *Théâtre Historique*, di essere reintegrata nella parte di *Elena* nel dramma avente per titolo *Il Capitano Lajonquière*, sotto comminatoria in caso contrario di condanna al pagamento di L. 20,000 a titolo danni; — ritenuto risultare in fatto dalle lettere prodotte che nella giornata precedente alla prima rappresentazione del dramma surricordato i convenuti cedendo unicamente ad una istanza dell'autore, revocarono all'attrice la parte di cui trattasi; — ritenuto che fu provato in causa che la suddetta istanza dell'autore non avea per fondamento alcuna ragione o convenienza artistica sia in riguardo al teatro che in riguardo al dramma; — ritenuto che il direttore era in diritto ed in dovere di opporsi avendo l'autore accettata madamigella Person, la quale aveva ultimate tutte le prove, ed essendo già seguite tutte le pubblicazioni relative alla

(1) Avanti la rappresentazione del dramma *Marino Faliero*, il direttore erasi determinato a ritirare a Federico Lemaître la parte del doge per assegnarla al signor Lizier; e fu giudicato che il direttore aveva agito in conformità a' suoi diritti. Avendo, in appresso, Lizier abbandonato il teatro, il direttore volle costringere Lemaître a riprendere quella parte. Rifiuto dell'attore; ma il Tribunale, con sentenza 10 settembre 1829, lo condannò ad assistere entro ventiquattr'ore alle prove del dramma, ed a prestarsi alla rappresentazione entro otto giorni, a pena di 100 franchi di indennità per ciascun giorno di ritardo, sotto riserva di indennità più elevate, se non ottemperava alla sentenza. Il Tribunale fondavasi, anche qui, sulla generalità della clausola che obbligava Lemaître a sostenere qualunque parte che fosse conveniente al suo impiego ed a' suoi mezzi. — *Gaz. des Trib.*, 11 settembre 1829. — E. Agnel, *Code-Manuel des art.*, n. 173. — Lacan e Paulmier, Op. cit. T. I, n. 374.

parte di *Elena* alla medesima affidata; — ritenuto che se conviene riconoscere all'autore il diritto di esigere, nel vero e giusto interesse del suo lavoro, che sia tolta ad un artista la parte affidatagli, conviene d'altra parte riconoscere e tutelare i diritti dell'artista quando ne dipende la sua riputazione e risulta provato che il medesimo viene privato del corrispettivo dei suoi studj e del suo lavoro per cause affatto estranee all'arte ed all'esito della rappresentazione; — ritenuto quindi che nella specie la parte di cui trattasi venne tolta a madamigella Person senza legittimi motivi e che il danno di cui le compete il compenso in conseguenza della parte revocatagli può valutarsi L. 2,000. Per tali motivi giudica: Doversi reintegrare l'attrice nella parte di *Elena* del dramma intitolato *Il Capitano Lajonquière*. Dovere in caso contrario i convenuti entro otto giorni, e sotto comminatoria eziandio d'esecuzione personale, pagare all'attrice a titolo rifusione di danni la somma di L. 2,000 oltre alle spese » (1).

Noi non abbiamo leggi o decreti speciali che, come in Francia, regolino positivamente i diritti fra l'artista e il direttore del teatro o fra l'artista e l'autore: dobbiamo quindi regolarci coi principj della ragion comune.

Or quando il direttore o l'autore affidano la parte ad un artista, sorge fra essi una specie di contratto, che li vincola del pari. L'attore si è obbligato a rappresentarla, il direttore o l'autore ad accettarlo per interprete: e non sarebbe giusto che quegli venisse esposto a inutili fatiche, per essere spogliato di una parte allorquando vi dedicò i suoi studj e le sue cure, per perderne i vantaggi che legittimamente egli poteva ripromettersi dalla *creazione* o riproduzione della sua parte. È inutile il dire che i diritti dell'artista cesserebbero allorquando egli ne trascurasse lo studio, o si mostrasse incapace, o in una parola rompesse col fatto proprio quella specie di contratto che erasi stretto fra lui e il direttore o l'autore. Ma il ritiro della parte può essere stato cagionato da ingiuste predilezioni, o arbitrj, da motivi *stranieri all'arte o all'interesse della rappresentazione:* e in tal caso non può esser lecito ad alcuno di defraudare l'attore delle parti, che formano, a così dire, il suo *patrimonio drammatico* (2).

488. Si è fatto questione se all'artista teatrale che ottenne cangiamenti dall'impresario e dall'autore alla parte affidatagli, dietro suo reclamo perchè questa nella forma originaria potesse nuocergli alla sa-

(1) Vedi *Le Droit* e *Gazette des Tribun.* del 30 ottobre 1850; — E. AGNEL, Op. cit., pag. 135, n. 212.
(2) VIVIEN e BLANC, *Legislat. des théâtre*, n. 410; — E. AGNEL, Op. cit. pag. 136, n. 212.

lute, sia lecito in seguito levare la parte medesima per farla eseguire da altro artista nella primitiva integrità. La Corte imperiale di Parigi con decisione 6 novembre 1855 risolvette negativamente la controversia nella causa Naptal-Arnault contro Fournier (1). Se particolari circostanze di fatto possono talora giustificare questa soluzione, tuttavia non accoglierei ciecamente in via di massima il principio sancito dalla Corte di Parigi, quando queste particolari circostanze non ne appoggino l'adozione. Non è facile comprendere come l'autore di un'opera drammatica, l'arte, il pubblico debbano assolutamente rinunciare al legittimo desiderio di udire nella sua integrità l'opera stessa pel motivo che non convenga urtare la suscettibilità di un attore, il quale ha assunto una parte che si dovette mutilare per adattarla ai suoi mezzi. Si è dovuto storpiare, come suol dirsi, il braccio per adattarlo alla manica: ma se io trovo di abbigliare il braccio ritornandolo a perfetta sanità, non sarà lecito ed anzi doveroso il farlo, e bentosto? Qual'è il vincolo giuridico che può legare l'autore e l'impresa? Il contratto o la legge: ma questi tacciono. Or dunque se l'attore non stipulò speciale condizione che le parti a lui affidate non potessero mai essere assegnate ad altri durante il corso della sua scrittura, crediamo che il dubbio vorrebbe essere sciolto a vantaggio della libertà e degli interessi dell'arte e del pubblico.

489. L'impegno che assume l'attore verso l'impresa o direzione del teatro è assoluto e personale, sicchè quantunque in compagnia siavi, per avventura, il suo supplemento, egli non ha facoltà di farsi sostituire quando gli piaccia.

490. Non è raro il caso di drammi o scherzi comici, nei quali è necessario che l'attore si rechi all'orchestra, o nei palchi o nelle log-

(1) Attesochè la signora Naptal-Arnault, scritturata al teatro della *Porte Saint-Martin* con onorario fisso per ogni rappresentazione, fu incaricata nel mese di luglio d'una parte nel dramma intitolato *Parigi;* — Attesochè, dopo avere accettata la parte nelle condizioni sceniche indicate dall'autore, la Naptal-Arnault protestò con atto del 4 agosto contro le esigenze di quella parte, e le pericolose conseguenze che poteano venirne alla sua salute. — Attesochè Fournier modificò la parte in conformità della domanda della signora Naptal-Arnault, che le prove ne furon fatte presente l'autore, e che col consenso di tutti gli interessati la signora Arnault eseguì dal 7 agosto al 4 ottobre la sua parte modificata; — Attesochè Fournier, ritirandole questa parte il 4 ottobre, e affidandola ad un'altra, non ha giustificato che il teatro abbia risentito verun danno per le modificazioni da lui consentite alla parte della signora Naptal-Arnault; — Attesochè nella specie non ha dunque diritto di privare l'attrice dei benefizj d'una parte già quesita, ed è tenuto a riparare il pregiudizio cagionato; — Per questi motivi dice che nei tre giorni dalla presente pronunzia, Fournier sarà in obbligo di restituire alla Naptal la sua parte nel dramma intitolato *Parigi,* e a titolo di danni e interessi lo condanna a pagare alla suddetta in ragione di 10 franchi per sera dal giorno 4 ottobre fino a tanto che non ritorni in scena; e condanna Fournier nelle spese. — La Corte, adottando i motivi dei primi giudici, conferma, ecc. con la condanna altresì del Fournier a franchi 500 di danni. SALUCCI, Op. cit., Cap. XI, n. 226;— AGNEL, Op. cit., Cap. XI, n. 127, pag. 71.

gie a recitare; come nel *Kean*, e in molte altre produzioni; in pratica, ciò non incontra, solitamente, opposizione. In fatti un attore non potrebbe in questo ravvisare un'estensione de' suoi obblighi contrattuali: poichè i contratti obbligano non solo a quanto è nei medesimi espresso, ma anche a tutte le conseguenze che secondo l'equità, *l'uso* e le leggi ne derivano (art. 1124 Cod. Civ.): e ch'egli agisca sul palco scenico, o fra le loggie, o in mezzo agli spettatori in platea, egli sta sempre innanzi al pubblico del teatro, ed in una rappresentazione teatrale, ciò che costituisce appunto la condizione essenziale del suo carattere (1).

491. Per quanto larghe sieno le facoltà del direttore, questi non potrà mai obbligare l'attore a prestarsi fra i cori e le comparse. Di regola, ciò è contrario alle intenzioni delle parti, al che giova, anzitutto, por mente, onde fissare i giusti confini delle rispettive obbligazioni (art. 1131 Cod. Civile). Nei teatri che hanno un personale sufficiente di coristi e figuranti, l'attore che si scrittura per certe parti e si obbliga, inoltre, ad assumere tutte quelle di cui lo incaricherà il direttore, non può avere in vista che parti analoghe a quelle che gli sono designate nella sua scrittura, qualunque ne sia il grado d'importanza. Tale è il vero significato della convenzione (V. pag. 451 causa Tognetti). Esso esclude la possibilità, per parte del direttore, di snaturare le funzioni dell'attore al punto di cambiarle in funzioni di un ordine diverso.

Ma nelle compagnie drammatiche, massime quando si rappresentino scene ad uso *vaudeville*, od operette comiche siccome quelle di Offenbach, di Hervey, del nostro Scalvini (musicate da Gomes e da Iremonger) e simili, vi hanno certe destinazioni che forse non erano contemplate nella scrittura, e non entrano nelle obbligazioni ordinarie dell'attore drammatico, per esempio il cantare arie, cori, duetti, pezzi concertati, danzare nei balletti ecc.

In tali emergenze si dovrà decidere avuto riguardo agli usi precedenti della compagnia, alla posizione dell'artista nella medesima, alla qualità ed importanza del teatro, giusta insomma l'equità, la buona fede e la pratica teatrale. I contratti, dice anche l'art. 1124, debbono essere eseguiti di buona fede, ed obbligano non solo a quanto è nei medesimi espresso, ma anche a tutte le conseguenze che secondo l'equità, l'uso e la legge ne derivano. Ma i Tribunali respingeranno le pretese del direttore quante volte si ravviseranno dirette a vessare

(1) E. AGNEL, Op. cit., n. 185; — VIVIEN e BLANC, n. 257: — DALLOZ, *Répert.*, V. *Théâtre*, n. 26; — SALUCCI, Op. cit., Cap. XI, n. 125.

l'artista per costringerlo a prestazioni estranee alle abitudini della compagnia e del teatro a cui è addetto.

Il distinto attore e capocomico Francesco Ciotti, nella *Nonna scellerata* di Torelli, datasi per la prima volta nell'autunno del 1870 al teatro *Re*, in Milano, non isdegnò di assumere la parte di semplice comparsa: ma se questo tratto di squisita cortesia torna sempre a maggior lode dell'artista, che volle in ogni modo contribuire al brillante successo della produzione, non può formar legge per chi non abbia tali disposizioni cavalleresche; tanto più che se riuscì d'onore al Ciotti già valente e celebre attore, ad altri di minor grido potrebbe tornare di qualche pregiudizio.

Nei piccoli teatri, ove i ranghi degli artisti sono più vicini a confondersi, ove il personale è meno numeroso, l'obbligazione di cui trattasi dovrebbe avere una latitudine più estesa. Le esigenze del servizio reclamano talvolta che gli attori si prestino a metamorfosi d'ogni genere, per supplire alla mancanza di personale. Si deve supporre che coloro i quali scritturansi a questi teatri per tutte le parti che verranno loro assegnate, non abbiano inteso di eccettuare quelle di coristi e figuranti. Ciononostante, sembra naturale che riguardo a quest'ultimo impiego, a cui più difficilmente vorrà acconsentire l'amor proprio di un artista, dovrebbe prendersi in considerazione il valore del medesimo e la natura delle parti di cui trovavasi in possesso (1).

492. L'obbligazione contratta da un attore di rappresentare tutte

(1) Nel 1831, la questione che ora esaminiamo suscitò una causa alla quale fu posto fine con un componimento. Madamigella Amata Favre si era scritturata al teatro *des Funambules*, in qualità di prima attrice giovane, per rappresentarvi tutte le parti, sia di attrice parlante, sia di mima. I direttori volevano forzarla a figurare, come semplice comparsa, nei cori cantanti e danzanti delle diverse produzioni. Rifiuto dell'attrice: indi causa. Il Tribunale aveva rimesse le parti al signor Delestre-Poirson, direttore del *Gymnase*, in qualità di arbitro relatore. Quest'arbitro, considerata l'indole del talento di madamigella Favre, non fu di avviso che la si potesse costringere a figurare nei cori di danzatrici: ed opinò ch'ella dovesse riprendere le sue parti di prima attrice giovane e figorare solamente nei cori cantanti. La sua opinione pose termine alla lotta (*Gaz. des Trib.*, 2, 3, 7 e 10 maggio 1831).

Nel 1852 madamigella Scriwaneck, nell'atto di scrittura stipulato col direttore del *Palais-Royal*, si era obbligata ad agire e figurare, al bisogno, cantare nei cori, e prestarsi nella maniera più assoluta, sempre però nei limiti de' suoi talenti e delle sue facoltà, alle esigenze delle rappresentazioni. I termini di questa convenzione erano certamente assai larghi. Ma importavano essi obbligazione per l'attrice di accettare una parte nella quale essa non avesse che a danzare senza proferir parola? Tale era la pretesa del direttore: che fu accolta dal Tribunale di Commercio colla sentenza 24 febbrajo 1852, ma respinta dalla Corte di Parigi, Seconda Cam., coll'arresto 3 marzo 1852. La Corte condannò, inoltre, il direttore del teatro a 500 franchi di indennizzazione per avere costretto madamigella Scriwaneck a rappresentare una parte danzante nella produzione avente per titolo: *Les Danseurs espagnols*. E, per fermo, qualunque fosse la latitudine delle obbligazioni assunte da madamigella Scriwaneck, ella non si era obbligata per parti di questo genere, che non potevano quindi venirle imposte senza eccedere l'indole ed i confini del servigio pel quale era stata scritturata. — *Gaz. des Trib.*, e *le Droit* 4 marzo 1852; — Lacan e Paulmier, Op. cit., n. 376.

le parti che gli potessero venire assegnate, dovrebbe ancora subire eccezione, quando la parte destinatagli fosse evidentemente superiore alle sue forze fisiche, o tale da mettere in pericolo la sua persona. Una parte che costringesse l'attore a mantenere troppo a lungo una positura di corpo che dovesse pregiudicare alla salute, od a fare evoluzioni pericolose incompatibili col genere del suo impiego, od oltrepassanti quanto potevasi ragionevolmente prevedere, non sarebbe per lui obbligatoria.

In un gran numero di balli, gli attori e le attrici hanno a sostenere esercizj difficili, non senza pericolo di qualche funesto accidente. Ora debbono rimanere sospesi nell'aria, ora precipitarsi da uno scoglio, o lanciarsi entro supposte voragini, ecc. Se gli è vero che siffatti esercizj non ponno pretendersi dall'attore che fu scritturato per il canto, non può, certamente, dirsi lo stesso di chi si scritturò pei corpi di ballo, obbligandosi, per ciò solo, ad eseguire quanto ordinariamente richiedesi nella rappresentazione di un ballo. Non fa mestieri ricordare che l'amministrazione teatrale deve disporre le necessarie precauzioni onde assicurare l'attore da qualsiasi accidente (n. 166), e che l'obbligazione di quest'ultimo non esiste se non in quanto siasi per parte dell'amministrazione adempiuto a tale dovere (1).

493. L'obbligazione di rappresentare tutte le parti che gli vengono rilasciate e che entrano nei termini della sua scrittura, importa altresì all'attore l'obbligo di assumerne tutti i costumi, di assoggettarsi a tutte le condizioni reclamate dalla sua parte o dal personaggio che rappresenta (n. 163).

Se si fosse giudicato convenirsi al suo talento ed al suo fisico una parte da donna, egli è tenuto ad accettarla. Lo stesso dicasi quanto alle donne che fossero incaricate di sostenere parti di paggio

(1) Madamigella Emma Lefevre erasi scritturata al teatro d'Aix come prima donna cantante, in qualunque genere; il suo contratto col direttore escludeva espressamente alcune parti di singolare importanza, a motivo della sua giovinezza e dell'incompleto sviluppo delle sue forze. Siccome la parte di Rachele, nella *Ebrea* di Halewy, non era nominativamente compresa fra le eccezioni, il direttore volle costringere l'attrice ad assumere una tal parte che era una delle più faticose nel repertorio. Se non si fosse considerata che la nuda lettera del contratto, il direttore poteva ritenersi aver agito entro i suoi diritti: ma giustamente pensava il Tribunale di Commercio doversi piuttosto considerare l'intenzione nella quale certe eccezioni eransi prevedute e stipulate, la natura della parte che volevasi imporre all'attrice, l'età e le forze di quest'ultima: e su queste riflessioni condannava le esigenze del direttore (*le Droit*, 6 genn. 1844).

Il direttore della *Porte-Saint-Martin* dava in iscena, nel 1850, una produzione intitolata: *L'Ours des Pyrénées*, nella quale la prima parte doveva essere rappresentata da un orso, a cui, per quanto dicevasi, era stata data un'educazione perfetta ed appieno rassicurante! Quest'orso salvava la vita ad una donna, la quale doveva gettarsi nelle braccia del suo liberatore. Se non che, all'attrice venne meno il coraggio, ed essa non osò affrontare la strana prova. Ma chi vorrà dubitare ch'ella non fosse nel suo diritto? LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 377.

od altre da uomo. Sono pure obbligatorie le parti e i travestimenti di animali (1).

Fu mosso il dubbio se l'attore potesse essere obbligato a levarsi barba e baffi: e il giornale *Le Droit* del 19 settembre 1838 faceva menzione di una disputa curiosa, ma altrettanto facile a risolversi contro l'artista: è ben naturale che, quando la necessità scenica lo esiga, egli dovrà pur fare il doloroso sagrificio, sotto pena di meritarsi la disapprovazione degli spettatori e della critica. Nel 1853 un distinto attore ebbe a soffrire i fischi del pubblico milanese, sdegnato di vederlo comparire sulla scena in una parte d'una tragedia di Alfieri, coi *baffi stecchiti*. In questa circostanza fu il pubblico che fece da giudice (2).

494. Condizione necessaria alla buona esecuzione delle parti si è che venga conceduto all'attore il tempo necessario per istudiarle e farne le prove. Non può, quindi, l'impresa o il direttore, fissando un termine troppo breve, costringerlo a presentarsi avanti al pubblico mal fermo nella sua parte, ed a soffrire una pena, più o meno umiliante, per una colpa che non è a lui imputabile.

Riguardo all' opera in musica, la consuetudine stabilisce come segue il termine entro il quale l' attore deve imparare la sua parte, cioè: una grand'opera seria entro giorni quindici dalla ricevuta della parte; — un'opera semiseria o buffa entro giorni dodici come sopra; — una farsa entro otto.

Tale consuetudine, nella pratica, è suscettibile di molte variazioni ristrettive secondo le diverse circostanze. Il caso che frequentemente accade, che uno spartito di primo spettacolo della stagione non si sostenga e che al pubblico non gradisca, esige la più sollecita sostituzione di altra opera di ripiego; questa viene scelta comunemente di consenso colla compagnia, e si preferisce quella che sia stata già eseguita o da tutte o dal più delle prime parti in altri teatri. In simili casi l' impresa suole esigere che in pochi giorni si vada in iscena, e questa urgenza dev'essere secondata dalla sollecitudine degli attori (3).

Pel teatro comico, la consuetudine assegna sette od otto giorni ad imparare una parte nuova in un dramma da tre, quattro o cinque atti. Questi sette od otto giorni sono impiegati in continue prove: e un attore coscienzioso non ne ha bisogno di meno. Tomaso Salvini metteva per patto di scrittura di avere dodici giorni di tempo per

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit., n. 378.
(2) Salucci, Op. cit. Cap. XI, n. 136. E; — Agnel, Op. cit., pag. 131, n. 198.
(3) Valle, *Cenni sulle aziende teatrali*, P. III, Cap. VI, art. 2, § 1, pag. 90.

ogni parte nuova. Per le produzioni di uno o due atti, il tempo dello studio sarà di tre fino a sei giorni, secondo i casi. È chiaro che questi termini possono subire qualche variazione secondo la difficoltà o lunghezza della parte.

In caso di contestazione sulla sufficienza od insufficienza del termine, sono chiamati a decidere i Tribunali; e questi dovranno di caso in caso prendere in considerazione la molteplice varietà delle circostanze: giacchè trattasi per esempio di considerare il carattere d'urgenza della produzione, la lunghezza della parte, la notoria capacità dell'attore, e simili.

Queste difficoltà si presenteranno di rado: poichè il direttore è personalmente interessato a non dare una produzione finchè non sia agli attori bene conosciuta, e quindi a concedere ai medesimi ogni necessaria dilazione (1).

495. Quando il direttore incarica un artista di portarsi a rappresentare alcuna delle sue parti sovra altro teatro, oppure trasporta altrove l'intera compagnia, l'artista non può rifiutarsi, a meno che la sua scrittura non contenga qualche condizione restrittiva a questo riguardo.

Per l'istessa ragione, se due direttori si accordano affine di riunire le loro compagnie in una sola, e farla agire soltanto sul teatro dell'uno o dell'altro, ovvero se convengono di farla agire alternativamente nelle due sale, come se n'ebbe esempio, gli attori dovrebbero uniformarsi a tali combinazioni, in quanto esse non si oppongano alle clausole delle loro scritture (2).

(1) Di siffatte contese però si ebbe qualche esempio. Il signor Arnal doveva sostenere una parte nella composizione intitolata: *Alger ou les deux Tambours;* e nel giorno della prima rappresentazione insinuò istanza contro il direttore del *Vaudeville* perchè il suo nome fosse cancellato dall'affisso, attesochè non aveva avuto tempo di apprendere la sua parte. Ma il Tribunale di Commercio, con sentenza 1 aprile 1845, considerando che la produzione era stata distribuita agli attori fino dal 24 febbrajo; — che si erano fatte quindici prove; — che il signor Arnal ebbe il tempo necessario per apprendere la sua parte; — che altri attori, incaricati di parti più lunghe nell'istessa commedia, erano presti alla rappresentazione; — condannò Arnal ad assumere la sua parte nella sera medesima, ed a pagare, in difetto, 2,000 franchi di indennizzo — *Gaz. des Trib.*, e le *Droit* 2 aprile 1845; — E. Agnel, *Code-Manuel des art.*, pag. 107, 125, nn. 175, 203; — Vivien e Blanc, *Legisl. des Théât.*, n. 244; — Lacan e Paulmier, Op. cit., n. 375.

Ebbe esito più felice il signor Achard contro il direttore del *Gymnase*: e così voleva giustizia. Gli artisti del *Gymnase* erano stati prevenuti, il 2 dicembre, che si sarebbero date alcune produzioni del loro repertorio in una rappresentazione che doveva aver luogo il giorno 8 a beneficio di Achard: ma questi era stato prevenuto solamente il giorno 5 dicembre, a mezzanotte, e la parte a lui designata era quella di *Jean Grivet* nella *Marquise de Pretintaille*, produzione che apparteneva al repertorio del *Palais-Royal*, e che Achard non aveva rappresentato che diciotto mesi addietro. Achard dichiarò che il termine prefissogli non era sufficiente, e portò la questione al Tribunale di Commercio: il quale sanzionò il suo rifiuto colla sentenza 8 dicembre 1845; — *Gaz. des Trib.*, e *le Droit* 8 e 9 dicembre.

(2) Lacan e Paulmier, Op. cit., n. 380.

Per legge e pratica costante gli Impresarj teatrali possono cedere ad altri i contratti da essi stipulati cogli artisti. Infatti non è per alcuna legge vietato ad un impresario di cedere ad altro gli artisti che aveva per sè scritturati, onde ai cessionarj prestino l'opera promessa a lui nella sfera della loro attitudine, essendo pure quell'opera cadente in commercio (art. 1104, 1116 Cod. Civ.) e trasmissibile per prezzo da uno in altro contraente. A maggior ragione poi sussiste questo diritto quando la scrittura obblighi l'attore a prestare l'opera sua in diversi luoghi e teatri, ovvero quando egli siasi dichiarato *a disposizione dell'impresario:* imperocchè tali clausole inducano chiaramente l'intenzione delle parti, le quali vollero col fine i mezzi, cioè la facoltà all'impresa di cedere l'artista ad altra impresa.

Così pronunciava il Tribunale di Commercio in Milano colla sentenza 21 febbrajo 1861, nella causa fra il sig. G. C. e l'impresario B.

« Riguardo all'essere suscettibile di cessione il controverso contratto, non vi ha dubbio che lo si debba considerare cedibile e per legge e per consuetudine.

» Nessuna legge proibisce ad un impresario di cedere ad altri gli artisti che aveva per sè scritturati, onde ai cessionarj prestino l'opera promessa a lui nella sfera di loro attitudine, essendo pure quell'opera cadente in commercio e trasmissibile per prezzo da uno in altro contraente.

» E questo diritto di cessione sussiste poi specialmente nel caso concreto, in quanto che si obbligò l'artista a prestare la sua opera in diversi teatri e luoghi, locchè induce nella persuasione che, per raggiungere questo fine, potesse l'impresario stipulante cedere l'artista ad altro impresario.

» La pratica, poi, costante conferma questa facoltà negli impresarj (1) ».

Si deve però fare restrizione a questa facoltà allorquando le scritture e i licenziamenti degli artisti, a termini dell'appalto teatrale, devono ripetere l'approvazione di una Direzione od Accademia (n. 157): per cui è a ritenersi in massima che il direttore o impresario può cedere i suoi diritti quando l'autorità amministrativa non opponga alcuna difficoltà, e l'impresario non abbia da render conto dei propri atti che all'interesse proprio (2).

(1) *Gazzetta dei Tribunali* di Genova, 1862, pag. 283; — GIURIATI, *Giurisprudenza italiana;* — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 428; — Corte d'App. di Milano, 7 gennajo 1867, *Monitore dei Tribunali*, Milano, 1868, pag. 66.

(2) E. SALUCCI, *Giurisp. teat.*, pag. 82, n. 152.

All'incontro è evidente che gli artisti non possono cedere ad altri le loro scritture perchè l'impresario non ha preso di mira un artista qualunque, ma bensì i meriti e talenti di quello che ha scritturato (1).

496. Sostengono alcuni che l'attore addetto ad una compagnia fissa (*sédentaire*) non potrebbe, salve le stipulazioni in contrario, essere forzato di recarsi a dare rappresentazioni, per conto dell'impresa, in città diverse da quella ov'è stabilito il teatro. Può essere, dicono, di grande interesse per lui il non abbandonare un luogo che fosse centro de' suoi affari e delle sue relazioni di parentela e d'amicizia: quand'egli si arruola ad una compagnia fissa, può aver calcolato che questo interesse gli è garantito dalla stessa inamovibilità dell'impresa; — costringerlo a viaggi più o meno lunghi sarebbe recargli un pregiudizio incompatibile colla posizione ch'egli si assicurava mediante il contratto (2).

In Italia non vi sono compagnie fisse, nel senso contemplato dai citati scrittori, addette cioè stabilmente ad un determinato teatro; non è quindi facile il caso che si abbia ad argomentare, nel silenzio dei patti, dalla volontà presunta delle parti. Ad ogni modo, in simili dubbj, i termini della scrittura saranno sempre la base più solida di interpretazione.

497. La scrittura vincola l'opera e i talenti dell'artista all'impresa colla quale ha contratto. Perciò senza consenso dell'impresario o del direttore egli non può agire o presentarsi avanti altro pubblico diverso da qnello del sno teatro; ciò sarebbe incompatibile colle obbligazioni che risultano dalla scrittura; e di più, potrebbe recare grave danno all'impresa sciupando le forze ed i mezzi dell'artista, deprezzando il valore del sno talento o facendolo contribuire alla prosperità di imprese rivali (3).

498. Non vuolsi per ciò negare assolutamente all'artista scritturato la facoltà di cantare in accademie, e concerti di private società: questo divieto non è fondato in legge, non è consegnenza necessaria della scrittura. È bensì manifesto che l'attore il quale loca ad un teatro l'opera sua si obbliga con ciò a non farne un uso pregiudizievole a quello locandola egualmente ad altra impresa o ad altro pubblico; ma, quando trattisi d'una riunione in cui il pubblico non è ammesso, e che solo componesi di persone nominatamente invitate,

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. I, n. 427.
(2) Vivien e Blanc, Op. cit., n. 258; — Lacan e Paulmier, n. 387.
(3) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. II, n. 400; — V. anche quanto si disse a pag. 403, n. 424.

non può derivarne all'amministrazione un effettivo danno che dia diritto a querela.

Che se la scrittura portasse divieto all'attore di agire nelle private riunioni, anche questo patto dovrebbe precisamente osservarsi (n. 424).

499. Gli attori delle compagnie ambulanti devono seguire gli itinerarj tracciati dal direttore o dall'autorità. E quand'anche gli itinerarj enunciati nelle scritture venissero di poi a subire modificazioni, si presume che l'eventualità di siffatti cambiamenti fossè preveduta, e che gli attori vi si sieno assoggettati: perciocchè essa è inerente alla natura di queste imprese.

500. Dall'obbligo di prestare l'opera sua per tutto il termine contrattuale, consegue necessariamente che un attore non può, senza autorizzazione del proprio impresario o direttore, assentarsi dal luogo ov'è il teatro a cui venne scritturato, ancorchè il repertorio fosse stabilito per un certo tempo, ed egli avesse motivo a credere che l'opera sua sarà momentaneamente inutile. La composizione del repertorio può da un giorno all'altro essere mutata: può divenire indispensabile di surrogare un attore: fa dunque mestieri che ciascuno trovisi al suo posto, agli ordini del direttore, e sempre pronto a compiere i doveri assunti (1). In difetto l'artista è responsabile dei danni, e vedremo come possa anche soggiacere alla risoluzione del contratto.

501. Ogni assenza volontaria, pertanto, non acconsentita dall'impresa dovrebbe condurre al medesimo risultato. Per quanto legittime sieno le cause di questa sospensione, che l'attore siasi assentato per ammogliarsi, per suoi affari, per visitare la propria famiglia o sovvenirla, durante la sua assenza non può decorrere mercede a suo vantaggio. Non dimentichiamo che se una delle parti contraenti manca all'esatto adempimento delle sue obbligazioni, l'altra è in diritto di costringervela, quando sia possibile, o di dimandare lo scioglimento del contratto, oltre il risarcimento dei danni in amendue i casi (art. 1165). Nè per sottrarsi all'adempimento delle sue obbligazioni o al risarcimento de' danni basterebbe all'artista di addurre che esistono motivi onesti pei quali deve essere dispensato da ulteriore servizio, come il bisogno di assistenza che abbiano i suoi genitori o i suoi figli, il proposito e l'opportunità di conjugarsi, o di arruolarsi volontariamente nell'esercito di terra e di mare (2). Il signor Duranton ha

(1) E. Agnel, Op. cit., pag. 107, n. 177; — Lacan e Paulmier, Op. cit., n. 402.

(2) Pothier, *Louage*, n. 170 e 171; — Duvergier, II, 293 e 294; — Troplong, n. 876; — Aubry e Rau, III, 372.

insegnato in contrario che questi ed altri simili motivi danno diritto allo scioglimento del contratto (1); ma questa sua dottrina, se può commentarsi come delicato sentimento del cuore e omaggio estremo alla libertà dell'uomo, non può ugualmente seguirsi in diritto positivo, il quale non ha riconosciuto in verun luogo che essi siano causa sufficiente di sciogliere un vincolo giuridico volontariamente formato (2).

Ma è ben vero che tali motivi sono causa legittima perchè il giudice valuti assai benignamente i danni che l'artista dovrà risarcire, o almeno molto meno rigorosamente di quello che farebbe, se quegli avesse lasciato il servizio per capriccio, o per illegittimi o disonesti motivi.

Anche il Pothier, svolgendo una questione analoga, la risolve affermativamente, « poichè gli è per fatto suo e volontariamente che non » adempie l'obbligazione: ma le indennità devono, in questo caso, » essere determinate meno rigorosamente che quando si allontana » senza motivo, per infingardaggine, per libertinaggio, o nella spe» ranza di fare altrove maggiori guadagni » (3).

Tuttavolta, se la sospensione del servizio cagionata da giuste cause non durò che pochissimi giorni e se il direttore ne fu prevenuto in tempo, e sotto circostanze nelle quali poteva facilmente dispensarsi dalla presenza dell'attore, in guisa che la di lui mancanza non abbia prodotto alcun danno, sarebbe equo di parificare queste brevi assenze alle passeggiere indisposizioni che non sospendono le mercedi (n. 539); si può ritenere che siensi dalle parti prevedute e che gli emolumenti sieno stati regolati con riguardo alle medesime (4).

502. Fra le cause che sono allegate più frequentemente a scusare

(1) DURANTON, XVII, 232.

(2) E. PACIFICI MAZZONI, *Delle locazioni*, n. 282, pag. 352; — Il Tribunale di Commercio in Parigi, con sentenza 22 marzo 1843, condannò il signor Lejars, artista del *Cirque-Olympique* ad 800 franchi di indennizzazione per un'assenza di venti giorni, quantunque fosse in giudizio constatato che tale assenza era stata motivata dalla necessità di soddisfare ad un dovere di famiglia: ma, mentre il Tribunale aggiudicava le indennità pel pregiudizio notevole che aveva sofferto il direttore, escludeva, d'altra parte, la domanda di rescissione della scrittura, appunto in base alla circostanza suaccennata. Del resto, il signor Lejars erasi assentato alla vigilia di una nuova rappresentazione, nella quale aveva egli pure una parte; non essendosi potuto supplirlo, si dovette mutilare il dramma, con grave pregiudizio al successo; questo pregiudizio doveva essere riparato, e l'attore soltanto, malgrado la scusabilità della sua condotta, ne era responsabile; — *Gaz. des Trib.*, 10 e 23 marzo, *le Droit* 10 e 24 marzo 1843; — E. SALUCCI, Op. cit., Capit. XI, n. 123; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 384.

(3) *Du louage*, n. 170.

(4) Tribunale di Commercio di Genova, decis. 12 aprile 1856 in causa Fasanotti; — Tribunale di Pistoja, decis. 12 febbrajo 1863 in causa Guidi; — Tribunale di Commercio di Genova, decis., 2 giugno 1863, in causa Ristori; — ASCOLI, Op. cit., Tit. V, pag. 147; — LACAN e PAULMIER, Op. cit. T. I, n. 332, 384.

le assenze degli artisti è principale la malattia, ed è forse quella di cui suol farsi maggiore abuso. Il dottor Veron, uno dei più distinti direttori, che governò le sorti del *Grand' Opéra* di Parigi per diversi anni (dal 1831 al 1835), chiedeva un giorno scherzando alla signora Jawureck, esimia prima donna: *i cantanti possono giungere a simulare un perfetto raffreddore?* Ed ella: « *gli è ciò che ne insegnano in Conservatorio, all'ultima lezione, quando abbiamo finito le nostre classi!* »

Le contese che ponno elevarsi sulla sincerità di queste indisposizioni, in generale, sono presto decise. Incombe all'artista di provare che una malattia lo pose fuori della possibilità di prestare l'opera sua. S'egli non adduce alcuna prova, la presunzione sta contro di lui; non già che le sue deposizioni meritino meno fede che quelle del direttore, ma perchè è principio inconcusso che chi ha contratto un'obbligazione è tenuto ad adempierla esattamente e chi pretende esserne stato liberato deve provare i fatti e le cause che gli hanno impedito di fare ciò a cui si era obbligato (art. 1218, 1312, 1226 Cod. Civ.).

503. Gli impedimenti per motivi di salute si provano mediante certificati medici. Se l'attore produce un attestato medico da cui sia constatata la malattia e la conseguente impotenza a prestare l'opera sua, tale attestazione si ritiene per vera, fino a che l'impresario o il direttore non ne dimostri la falsità (1).

Nei grandi teatri delle principali città sogliono esservi due o più medici incaricati di verificare se le malattie degli artisti sieno reali o fittizie, se siano o non un vero impedimento ai loro servigi (n. 168, 169). L'avviso del medico dell'amministrazione, secondo la consuetudine, fa piena fede sullo stato sanitario dell'attore (2).

Ma può avvenire che siavi disparere fra questo ed il medico pri-

(1) In qualche paese la sola allegazione di un direttore può prevalere ai certificati del medico. Si legge nel *Droit* del 4 maggio 1838 di una controversia portata avanti il Tribunale di Stienschunan (circolo di Leimeritz), fra un'attrice ed il barone di Strajecz, direttore del teatro. L'attrice presentava un certificato del suo medico il quale sembrava constatare ch'ella non poteva continuare le sue recite; il direttore offriva di istituire la prova contraria; ma il Tribunale: « ritenuto che Sua Grazia, il barone di Strajecz, direttore del teatro nazionale, imperiale e reale di Stienschenau discende da un'antica ed illustre famiglia della nobiltà del regno di Boemia, e che egli stesso, come i suoi antenati, ed in generale tutti i membri della sua famiglia hanno sempre tenuto condotta onorevole, laddove la commediante Clara-Maria-Blasina di Santangelo, tanto per la sua nascita come per la professione che esercita, appartiene all'infima classe del popolo (*infima plebs*), e che conseguentemente le allegazioni del detto signor barone di Strajecz ponno essere credute senza che sia necessario l'esigere documenti e prove che le confermino, condanna la commediante ad eseguire pienamente ed integralmente tutte le obbligazioni da lei assunte verso il suddetto signor Strajecz, ecc. ecc. »; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 388.

(2) SALUCCI, Op. cit., Cap. VIII, n. 75; — ASCOLI, Op. cit., Tit. VI, n. 262; — LACAN e PAULMIER, Op. e loc. cit.

vato, nel qual caso, in difetto di altre prove, si ritiene debba prevalere l'opinione del primo, attesochè egli sarà sempre in condizione di proferire un giudizio più imparziale. Sarebbe, nondimeno, pericoloso l'erigere questa presunzione in regola assoluta. L'imparzialità che si può, di regola, attribuire al medico dell'amministrazione non lo guarentisce dagli errori della sua professione; può accadere ch'egli s'inganni dichiarando che l'attore può andare in iscena, o che l'altro medico s'opponga al vero dichiarando il contrario. Ove cercheremo la luce? Nelle circostanze. Le abitudini di un attore, l'assiduità o l'inesattezza ordinaria del suo servizio, le particolarità che ponno attribuire la sua assenza a causa ben diversa da una malattia, o che tendono a dimostrare l'effettiva incapacità in cui egli si trovava; tutti questi elementi ed altri ancora non mancano, d'ordinario, negli affari di questa natura, e fanno presentire da qual parte stia la verità o se il medico dell'amministrazione siasi ingannato (1).

Pur troppo la scienza non fornisce sempre elementi bastevoli a proferire giudizi assoluti. Madamigella Taglioni durante la sua scrittura all'*Opéra* di Parigi ebbe ad accusare un male al ginocchio: furono convocati tutti i medici e chirurghi ordinarj e straordinarj addetti a quel teatro; il consulto fu lungo, serio e dibattuto: il ginocchio non presentava gonfiezza, nè rossore; ma al minimo tocco, la fisionomia della danzatrice esprimeva il più acuto spasimo. Mentre i chirurghi discutevano calorosamente sulle nevrosi, sulle guaine dei tendini ed altro, il direttore non potè trattenersi dal sorridere di sotto ai baffi. Madamigella Taglioni restò parecchi mesi senza ballare. Tre o quattro anni dopo il signor Adam fu chiamato come coreografo a Pietroburgo. Entrando nell'appartamento di madamigella Taglioni, allora prima ballerina al teatro imperiale, si vide correre frammezzo alle gambe una vispa fanciulletta. « Di chi è questa bella bambina? » E la Taglioni, sorridendo, rispose: « È il mio male al ginocchio! » (2).

Ma non sempre le imprese hanno la tolleranza che incontrò la Taglioni. Allorchè il motivo pel quale l'attore interruppe il suo servizio è affatto volontario, egli manca per colpa propria, ed è passibile delle conseguenze previste agli art. 1151, 1218 Cod. Civ. E perciò l'artista teatrale che senza giusto motivo si rifiuta di cantare, o di altrimenti prestare l'opera da lui promessa è tenuto a rispondere dei

(1) L'art. 60 del decreto 15 ottobre 1812 speciale al *Théâtre Français* portava: « Se un attore, dopo aver fatto cambiare uno spettacolo per causa di malattia, è veduto al passeggio, ad uno spettacolo, o se esce di casa, sarà punito con una ammenda di 300 franchi. »

(2) D. Veron, *Memoires d'un bourgeois de Paris*. T. III, Cap, VI, pag. 303.

danni verso l'impresario. Il difetto di questa giusta causa risulta abbastanza allorquando avendo l'attore allegato un motivo d'infermità, viene lo stesso escluso dal rapporto del medico dell'amministrazione che lo visitava. Esso è tenuto pei danni derivanti dal suo rifiuto.

Nel 1853 il signor Corti, direttore del teatro imperiale Italiano, a Parigi, spiegò contro la signora Cruvelli, celebre prima donna di quel teatro, una domanda di 23,000 franchi di danni e spese, fondata su questo: che, sotto il pretesto di una indisposizione la quale non presentava nulla di serio, avrebbe fatto mancare la rappresentazione della *Luisa Müller*, annunziata per il 25 gennajo. La signora Sofia Cruvelli era scritturata per cantare dieci volte al mese, ed i suoi appuntamenti per i sei mesi erano fissati nella somma di 70,000 franchi, cioè 1,166 franchi e 66 centesimi per rappresentazione. Ma non è tutto: per render sicuro il pagamento la signora Cruvelli avea voluto che la sua paga fosse anticipatamente depositata presso il suo banchiere. Avanti che fosse firmata la scrittura il signor Corti depositava una prima somma di 35,000 franchi presso il signor Carlo Laffitte, e fu convenuto che una egual somma sarebbe depositata il 2 febbrajo per assicurare il pagamento dei tre ultimi mesi.

Non appena firmata la scrittura, la signora Cruvelli mise in campo delle difficoltà: essa rifiutava di andare in iscena con delle prove, dicendo che un'artista del suo merito non ne avea bisogno; ciò non era che il preludio d'infrazione più grave; infatti l'amministrazione del teatro Italiano aveva annunziato per il 25 gennajo che sarebbe rappresentata la *Luisa Müller* di Verdi. La signora Cruvelli doveva cantare la parte di *Luisa*. Quando il 25 a ore due, una lettera della di lei madre avvisava il direttore ch'essa sta poco bene e che la sera non potrà cantare. Il signor Corti manda il medico dell'amministrazione a trovare la Cruvelli.

Il dottore certifica che la signora Cruvelli, che ha trovato in letto (essa aspettava la visita del dottore, e aveva prese le sue precauzioni), gli ha detto essere attaccata da dolori spasmodici; ma egli nel tempo stesso attesta non averle trovato nè febbre, nè calore anormale alla pelle, nè sintoma alcuno che potesse impedirle di cantare in quella sera.

La signora Cruvelli non ascoltò i consigli del dottore, la sera non andò al teatro, e così fu sospesa la rappresentazione: ma dovette subirne le conseguenze (1).

(1) Il Tribunale, pronunciava la seguente sentenza: « Vista la connessione, riunite le cause, e stabilendo sopra tutte con un solo ed unico giudizio; »

Ritorneremo sull'argomento delle malattie al Capitolo seguente, n. 527 e seg.

504. Nelle scritture trovasi spesso enunciato che le parti dovranno riportarsi alla dichiarazione del medico del teatro sull'esistenza o non esistenza della malattia. Tale compromesso può aggiungere nuova forza alla fiducia che già per sè stessa merita l'attestazione del medico: ma non può rendere impossibile qualunque prova contraria. Se l'attore è veramente incapace di prestare l'opera sua, s'egli giustifica la sua posizione in modo da non lasciare alcun dubbio sull'errore del medico dell'impresa, sarebbe immorale ch'egli avesse ad essere posto nell'alternativa o di sagrificare la propria salute, e fors'anco la vita, al servizio del teatro, o di pagare una indennizzazione. I Tribunali quindi conservano un pieno potere d'apprezziazione, comunque siano stilate le clausole della scrittura. La dichiarazione del medico dell'impresa potrà dirimere le incertezze che per avventura si presentassero, ma non mai superare l'evidenza dei fatti (1).

« Sulla domanda principale; — Attesochè il 25 gennajo fu annunziata al pubblico dall'amministrazione del teatro dell'Opera-Italiana una rappresentazione della *Luisa Müller;* — Attesochè la sera del 23 gennajo la signora Cruvelli ne ricevette avviso, come d'uso; che il 25, nel corso della giornata, ella fece prevenire il Corti che la sera non poteva cantare a motivo di una indisposizione; — Attesochè il medico dell'amministrazione in seguito di una visita fatta alla medesima, dichiarò che la signora Cruvelli non aveva nè febbre, nè calore anormale, o difficoltà di respiro, nè alcun altro sintomo, qualunque fosse d'altronde la sua indisposizione che le potesse impedire di concorrere alla rappresentazione di quella sera; — Attesochè dall'altro lato, Sofia Cruvelli non comparendo nella parte di *Luisa Müller*, senza legittimi impedimenti, ha cagionato a Corti un pregiudizio di cui gli deve riparazione; che questo pregiudizio deve esser basato sulla importanza degli obblighi contratti dall'amministrazione di fronte all'artista, e sul favore che il pubblico si giustamente tributa al suo talento; che in conseguenza vi è luogo di fissare a 2,000 franchi la riparazione dei danni cagionati;

» Sulla domanda reconvenzionale; — Attesochè ai termini dei patti stabiliti fra Sofia Cruvelli e Corti, quest'ultimo si è obbligato a versare nelle mani del sig. Carlo Laffitte, il 2 febbrajo corrente, i 35,000 franchi che rappresentavano gli emolumenti di quell'artista fino al termine della stagione teatrale; che di fronte a questa obbligazione formale, Corti non è in diritto di ricusare in quel giorno il pagamento che gli vien reclamato; — Sulla domanda di danni e interessi: — Attesochè Sofia Cruvelli, alla quale sono stati pagati i suoi appuntamenti fino a quel giorno, non giustifica alcun pregiudizio da lei sofferto, e che d'altronde non vi è luogo a farvi diritto

» Per questi motivi; — il Tribunale condanna la signora Cruvelli, per tutte le vie di diritto, a pagare a Corti la somma di 2,000 franchi a titolo di danni e interessi; — Ordina che nello spazio di tre giorni dal presente giudicato, Corti verserà nelle mani del signor Carlo Laffitte la somma di 35,000 franchi; dice che non vi è luogo di far diritto sulle altre conclusioni delle istanze, non che sulla sua domanda di danni e interessi; spese compensate ». — *Gaz. dei Tribunali*, Milano, 1853, n. 33, pag. 131.

Il Tribunale di Commercio in Parigi, con sentenza 2 marzo 1831, condannò il signor Gobert ad una indennizzazione di 9,000 verso il direttore della *Porte-Saint-Martin*. Gobert, che era incaricato della parte di *Napoléon,* nel dramma di questo nome, allegando una malattia riconosciuta finta dai medici del teatro, aveva costretto il direttore ad annunciare riposo per un giorno, e cangiare spettacolo pel dì vegnente. Il Tribunale fissò l'indennizzazione sull'ammontare dei due incassi più forti, il che importava un totale di 9,000 franchi, dedotto l'introito del secondo giorno; — *Gaz. des Trib.*, 7 marzo 1831.

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. II, n. 389.

505. *Quid* se l'artista, per imputazione di qualche crimine o delitto, fosse avvolto in procedimento penale? — Certamente pei primi giorni fino a che il procedimento rimane allo stadio di istruttoria, fino a che non si abbia che la semplice accusa, per quanto grave e urgente di indizi, non potranno essergli sospesi i suoi onorarj: che anzi, un diverso patto che si rinvenisse nelle scritture a carico dell'artista, sembrerebbe affetto di nullità. Leggesi, infatti, all'art. 12 delle disposizioni preliminari al Codice Civile che « in nessun caso le convenzioni possono derogare alle leggi riguardanti in qualsiasi modo l'ordine pubblico ed il buon costume »: e l'art. 1119 dispone che « l'obbligazione fondata sopra causa illecita non può avere alcun effetto ». Or se si applichino i testi ora riferiti al patto in questione, esso dovrebbe ritenersi contrario all'ordine pubblico, in quanto, come avverte l'Agnel (1), viola il diritto di difesa, consacrato da ogni legislazione nel modo più assoluto. In ogni modo, soggiunge il prelodato scrittore, è fondamentale principio che nessuno possa venire legalmente attaccato nei suoi beni o nella sua persona senza essere difeso, o senza essere stato messo in grado di difendersi. Il diritto di difesa forma parte integrale della libertà del cittadino: e la clausola che ha per fine di impedirgli la difesa non è più legale di quella che alienasse la libertà. La difesa è volontaria e si è liberi di non usarne: ma tale facoltà non può essere materia di contratto (2).

Cionullameno quando l'istruzione portasse con sè la prigionia dell'imputato, o questi si desse alla fuga onde sottrarsi al processo, di guisa che mancasse al teatro l'opera sua, egli dovrebbe sopportarne le conseguenze, quand'anche la causa terminasse colla di lui assoluzione, poichè sarebbe ingiusto che l'impresa avesse a rimunerare servizj che non ha ricevuto: e solo nel caso che la detenzione durasse pochi giorni, tornerebbero applicabili i principj altrove ricordati a proposito della malattia (n. 529). Lacan e Paulmier distinguono: Se l'attore viene riconosciuto non colpevole del fatto imputatogli, il suo arresto diviene un caso di forza maggiore che a termini di legge, non può (secondo essi) dar luogo a indennizzazione (art. 1416 Codice Napol.): se all'incontro, fu dichiarato colpevole, l'inadempimento de'suoi obblighi provenendo da fatto volontario, è causa di un danno

(1) *Code-Manuel des art.*, pag. 57, n. 103.

(2) *Jus publicum privatorum pactis mutari non potest.* L. 38, Dig., *des pact.* E ricordiamo pure la sentenza di Papiniano: *Quæ facta lædunt pietatem, existimationem, verecundiam nostram, et, ut generaliter dixerim, contra bonos mores fiunt, nec facere nos posse credendum est.* L. 15, Dig. *de cond. inst.*

che dev'essere riparato (1). Tale distinzione può sembrare equa, ma non è giusta, e in fondo non è neppure equa. L'attore non ha prestato opera alcuna: manca dunque il corrispettivo delle mercedi: se la detenzione fu incolpevole, vuol dire che non sarà tenuto a indennizzazione, ma non può pretendere l'equivalente di ciò che non ha dato.

506. Nella scrittura di lunga durata gli attori di grido sogliono ordinariamente stipularsi qualche permesso d'assenza, e la scrittura o i regolamenti del teatro ne fissano l'epoca e la durata. Ma se non fu previamente pattuito, l'attore non è in diritto di reclamarlo. Egli è vincolato dai termini della convenzione che lo obbliga ad una continuità di servizio, secondo i bisogni dell'impresa. Quando poi l'epoca del permesso fu determinata, non può mutarsi se non di consenso delle due parti; e se non fu determinata, spetta al direttore l'indicarla (2).

507. Finchè il permesso non è spirato, l'attore non può essere richiamato, qualunque sia l'urgenza dei bisogni dell'impresa. Ma spirato che sia, l'attore deve aver prese tutte le sue misure onde trovarsi immediatamente a disposizione del direttore, e non gli è lecito frapporre il minimo ritardo. Questi congedi sono già per sè stessi troppo onerosi perchè si possa tollerare che gli attori li aggravino colla loro negligenza.

508. L'attore che durante il congedo intendesse prestare altrove l'opera sua dovrebbe regolarsi in modo da non danneggiare all'impresa: non potrebbe quindi valersi del permesso d'assenza per recitare sovra altro teatro dell'istessa città, o dei sobborghi, poichè così facendo stabilirebbe una concorrenza diretta od indiretta all'amministrazione da cui dipende (3).

509. L'attore in ritardo può essere condannato ad una indennizzazione pel danno che ha potuto cagionare all'impresa la prolungazione della sua assenza. Così avvenne ad una eminente artista dell'*Opéra*. Madamigella Carlotta Grisi, la quale fu condannata a 10,000 franchi d'indennizzazione verso il direttore per avere indebitamente prolungato di trentacinque giorni la durata del suo permesso (4).

510. Se fu riservato al direttore di assegnare l'epoca del permesso d'assenza, ma con un dato preavviso, il preavviso debbe pure osservarsi, acciò l'artista possa nel frattempo, se crede, procurarsi qualche scrittura altrove durante il tempo del congedo.

(1) *Legislat. et jurispr. des Théâtres*, T. II, n. 386.
(2) E. Agnel, Op. cit., pag. 115, n. 188; — Lacan e Paulmier, Op. cit., n. 403.
(3) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. II, n. 404.
(4) *Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 6 maggio 1847.

Leggiamo in Agnel la fattispecie seguente. Per contratto verbale 26 ottobre 1844, il signor Chollet e madamigella Prévost vennero scritturati al Teatro dell' *Opéra-Comique* in Parigi per la durata d'anni tre a decorrere dal primo maggio 1845. Si convenne in facoltà del direttore la rescissione del contratto al cominciare d'ogni anno, mediante preavviso di due mesi. Si convenne pure che Chollet e madamigella Prèvost godrebbero ogni anno di due mesi di congedo da designarsi dal direttore, ancora mediante due mesi di preavviso; e che i suddetti due mesi di congedo potessero differirsi ed aggiungersi a quelli dell'anno seguente. Una pena convenzionale di L. 50,000 venne pattuita con Chollet, altra di L. 30,000 con madamigella Prévost. — Il 20 febbrajo 1846 Basut, direttore del Teatro dell' *Opéra-Comique* fece significare a Chollet ed a madamigella Prévost dovessero considerare siccome sciolto il loro contratto a datare dal primo maggio seguente e dovessero fruire dei due mesi infrapposti siccome dei due mesi di congedo della loro annata teatrale. Agendo di tal modo Basut uniformavasi rigorosamente ai patti stipulati in rapporto alla rescissione del contratto; ma Chollet e madamigella Prèvost si querelarono d'essere trattati di sorpresa; di non avere il tempo necessario alle pratiche per ottenere dal loro congedo, mediante le scritture in provincia, tutto il vantaggio possibile e giusto. Il Tribunale di Commercio della Senna, investito d'una tale contestazione, il 20 maggio 1846 fece ragione agli artisti (1).

511. Il successo di qualunque spettacolo dipende in gran parte dalla sua esecuzione: e questa non può essere buona se non quando gli artisti abbiano diligentemente studiata e bene intesa la loro parte, siano bene affiatati tra loro, e perfetta sia l'armonia delle parti col tutto, delle masse corali o di ballo, e d'orchestra. Sarebbe impossibile il conseguire una tale esecuzione senza esperimenti preliminari, senza

(1) Considerato che la designazione dell'epoca del congedo, due mesi innanzi al cominciare del medesimo, era altro degli obblighi principali di Basut; che la stipulazione dei danni perderebbe il carattere di reciprocità ove la si dichiarasse inapplicabile nella specie al fatto di inesecuzione che vi ha dato luogo; che di fronte all' inadempimento dell'obbligo assunto non rimane a Basut possibilità di ripararvi altrimenti che rispettando il contratto per un secondo anno; che rifiutandovisi, si rifiuterebbe volontariamente all'esecuzione del patto contrattuale e si rende responsabile del danno che ne consegue; che tuttavia è il caso di mitigarne il rigore essendo stata adempita in parte l'obbligazione principale; che gli attori lasciarono al convenuto la scelta di rifondere loro il danno o di continuare nella esecuzione del contratto. Per tutto ciò il Tribunale condanna Basut, anche sotto comminatoria d'arresto personale, a pagare a Chollet L. 20,000 ed a madamigella Prévost L. 12,000 a titolo danni; a meno che prescelga di continuare nel contratto verbale 26 ottobre 1846. Tenuto Basut a determinarsi nella scelta suddetta entro otto giorni dalla notificazione del giudicato presente; al che mancando la presente condanna diverrà definitiva. Condannato nelle spese; — *Gaz. des Trib.*, 20 maggio 1846; — E. Agnel, Op. cit., pag. 115, n. 188.

prove assidue ed accurate. Chi sta alla direzione degli spettacoli è munito del più esteso potere per tutto ciò che riguarda la disciplina di questa parte importante del servizio (n. 151 e seg.). Egli decide se una produzione è in istato di poter essere rappresentata, e, in conseguenza, può ordinare quel numero di prove ch'ei giudica necessario, nè deve essere contrariato dai diversi giudizj o capricci degli artisti. Nessun attore può dispensarsi dall'assistervi e dall'eseguire la sua parte, quando pure pretendesse di conoscerla abbastanza; egli può ingannarsi; e d'altronde non eseguisce soltanto per sè, ma anche per gli altri, e per raggiungere un assieme soddisfacente. I giorni e le ore delle prove, non che le misure destinate a mantenervi l'ordine e il silenzio vengono stabilite dal direttore, e gli attori devono assoggettarvisi (1).

512. Indipendentemente dalle ammende, che fossero stabilite dalle discipline del teatro, un attore che rifiutasse di assistere alle prove ed esponesse così l'impresa alla neccessità di ritardare la rappresentazione, potrebbe anche essere impetito pei danni ed interessi. Così la signora Moreau Santi fu condannata ad apprendere la parte della duchessa di Villeroy, nel dramma intitolato: *Le Clerc de la Basoche*, e ad assistere alle prove, o quando meno a pagare 10,000 franchi di indennizzazione (2).

Che se per causa di indisposizione o malattia non potesse adempiere ai suoi obblighi dovrà tosto avvertire l'impresa o la direzione e attendere la visita del medico del Teatro, il quale ha l'incarico appunto di constatare la verità e la gravezza di questo impedimento (n. 503).

513. L'artista, sia durante le prove come durante lo spettacolo, non può allontanarsi dal palco scenico senza il permesso della Direzione o dell'Impresa; gli è interdetta l'uscita, ancorchè non vi fosse bisogno di lui, per un dato tempo, giacchè durante lo spettacolo possono darsi casi in cui si renda indispensabile l'immediata prestazione dell'opera sua, per esempio se fossevi bisogno di supplire qualche artista improvvisamente ammalato, o venisse la necessità di cangiar l'ordine dello spettacolo. Nei teatri principali quest'obbligo è compreso fra le discipline regolamentari: negli altri dee ritenersi sottinteso nei contratti degli artisti, perchè portato dalla consuetudine; non v'ha quindi bisogno di stipularlo con patto speciale (3).

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 393.
(2) *Gaz. des Trib.*, 26 agosto 1829; — E. AGNEL, Op. cit., pag. 106, n. 174, 189.
(3) ASCOLI, Op. cit., Tit. VI, n. 260, 263 pag. 150.

514. Se i coristi o i professori d'orchestra di un teatro, o diversi attori si fossero tra loro concertati di rifiutare ogni opera se non a condizione di un dato aumento nelle mercedi o di mutazione nei patti della scrittura, sarebbero essi colpiti dalla legge penale? Ho già risposto negativamente parlando in generale delle scritture (n. 395): ma la soluzione sarebbe forse diversa se il concerto si verifica non già per tener alto il prezzo delle scritture da farsi, ma eziandio per aumentare il prezzo di quelle già fatte?

La libertà nei commerci e nelle industrie, conquista della moderna civiltà, ha ormai abolito anche la sanzione penale che colpiva non è guari gli scioperi delle officine commerciali: a maggior ragione pertanto devono essere libere queste coalizioni nel campo dell'arte. Nè il fine a cui tendono gli artisti in una coalizione — l'aumento di mercede — nè il mezzo che impiegano come più adatto a questo fine — il concerto — sono per sè colpevoli e degni di condanna. Si adduce in contrario che cotali accordi producono ingiusto turbamento alla legge economica della domanda e dell'offerta; che esercitano una violenza morale sulla parte contro cui è formata la coalizione, in guisa da violare la libertà dell'industria, imponendo retribuzioni esorbitanti, incompatibili coi prodotti di questa; che infine producono danno pubblico e privato specialmente alla stessa classe industriale.

Ma la legge penale non può reprimere colle sue sanzioni un fatto che non sia, per sè stesso, intrinsecamente, colpevole: e, per verità, se a ciascuno è libero apprezzare come crede l'opera propria, e se il diritto d'associazione e riunione è una delle guarentigie assicurate dallo Statuto fondamentale del Regno (art. 32), è assai malagevole lo scorgere come possa ravvisarsi in queste coalizioni un reato.

La coalizione non va confusa colle violenze, nè colle minaccie, nè cogli artifici fraudolenti; giacchè essa consiste in atti che la legge non vieta, e nell'animo di coloro che la formano non alberga veruna intenzione di delinquere (1). Sarebbe un assurdo il punire simili concerti fra attori ed artisti, mentre nessuno potrebbe sognare punibile il concerto fra impresarj onde diminuire le paghe di quelli.

515. Ma se questi concerti non cadono sotto la legge penale, possono però fondare un'azione di indennità, se cagionarono disordine nel servizio del teatro, se interruppero le rappresentazioni, o se, in una parola, ne risultò un pregiudizio qualunque all'impresa. Tale conseguenza discende spontaneamente dai principj sovraesposti. L'inden-

(1) Del Giudice, nell'*Archiv. Giurid.*, 1871, Vol. VII, fasc. 1, 2, pag. 93, 106.

nizzazione sarà proporzionata non solo al pregiudizio, ma altresì alla parte che ciascuno avrà preso nella coalizione (1).

516. L'opera dell'attore è vincolata al teatro che lo scritturò (n. 472); non può egli, quindi assumere la direzione di un altro teatro, che gli renderebbe impossibile l'adempimento del suo contratto. Egli non può dedicare, in un tempo, tutte le sue cure alla direzione d'un'impresa e consacrarsi, come deve, al servizio di un'altra: i doveri dell'una sono incompatibili con quelli che gli vengono imposti dall'altra (n. 393); nè è facile vedere come possano continuare senza attrito e senza disordine, in tali condizioni, i rapporti dell'attore col suo direttore. Come potrebbe questi continuare ad ammettere sul suo teatro un uomo che ha interesse a sorprendere il segreto de'suoi affari onde trarne partito, ed a privarlo de'suoi attori o de' suoi impiegati? Il direttore avrà dunque facoltà di chiedere la rescissione del contratto, se l'attore non ama meglio rinunciare alle sue funzioni di direttore (2).

517. L'osservanza dei regolamenti disciplinari è condizione espressa o tacita d'ogni contratto, ed è indispensabile ad assicurare l'ordine sulla scena e il buon andamento degli spettacoli. Ogni più leggiera contravvenzione è pericolosa. L'inesattezza d'un attore può ritardare l'alzata della tela ed indisporre il pubblico. Gli alterchi entro le scene possono turbare l'azione degli artisti e il servizio del personale teatrale. Anche il semplice chiacchierare cagiona distrazioni che ponno sconcertare la memoria di chi sta in scena. Tutto ciò che la direzione avrà creduto dover prescrivere onde regolare le ore e il modo di riunirsi, e, in generale, tutto quanto riguarda la polizia del palco scenico, del dietro le scene e dei camerini degli attori, deve essere puntualmente eseguito.

Del resto, non v'è scrittura che espressamente non imponga all'attore questa subordinazione. L'obbedienza ai regolamenti del teatro o della direzione forma parte delle sue obbligazioni contrattuali; ma quand'anche nella scrittura non ne fosse parola, non sarebbe per ciò meno obbligatoria, poichè discende sempre come conseguenza virtuale della medesima. Pel solo fatto che un attore si scritturò ad un teatro, si presume che ne conosca i regolamenti e gli usi, e che abbia promesso di conformarsi ai medesimi nel corso del suo servizio (3).

Credo quindi erronea l'opinione del Salucci che *i Tribunali pos-*

(1) Vivien e Blanc, *Legislat. des Théâtres*, n. 303; — Dalloz, *Rec. alphab.*, V. *Théâtres*. pag. 637, n. 52; — E. Agnel, Op. cit., pag. 205, n. 279; — Nota 3 a pag. 479.

(2) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. II, n. 290, 403.

(3) Vivien e Blanc, *Legislat. des Théâtres*, n. 248; — Lacan e Paulmier, Op. cit., n. 393.

sano attenuare sempre il rigore dei regolamenti (1): quando in essi nulla siavi di contrario alla legge comune, ritengo che i Tribunali non avrebbero alcuna facoltà di scostarsene.

518. Le violazioni di queste norme disciplinari sono punite con multe, entro la misura prefissa dai regolamenti (n. 169): e queste multe sono vere penalità che si infliggono dalle direzioni o dalle imprese onde mantenere rispetto, ordine e disciplina. In questo argomento dee osservarsi la più scrupolosa imparzialità e moderazione. Anzi nei teatri ove esistono pie istituzioni di mutuo soccorso fra gli artisti, l'importo di queste ammende suole corrispondersi alla rappresentanza legittima di quelle.

519. Che se l'attore si fosse, per clausola espressa, assoggettato non solo ai regolamenti esistenti ma anche a quelli che il direttore fosse per fare in avvenire, questa anticipata adesione non potrebbe opporsi all'attore se non in quanto i nuovi regolamenti non contengano disposizioni esorbitanti e siano tali che verisimilmente sarebbero stati accettati se avessero esistito all'epoca del contratto. Sarebbe irragionevole il supporre che siasi inteso riservare al direttore il potere di confiscare le paghe degli attori a forza di ammende, la cui misura non fosse conforme all'equità, alle consuetudini ed ai veri bisogni del servizio (2).

520. Si è veduto che le ammende inflitte dai regolamenti sono vere penalità e non possano confondersi colle pene convenzionali che corrispondono alla preventiva liquidazione dei danni provenienti dalle infrazioni agli obblighi del contratto; perciò queste multe non tolgono all'impresario, secondo le circostanze, il diritto a un'indennizzazione od alla rescissione del contratto. Quando le contravvenzioni di un attore si moltiplichino a segno che la sua presenza divenga causa di perturbazione nel servizio, se la colpa commessa arrecò all'impresa un grave danno, competono al direttore entrambe le azioni (3).

(1) *Manuale della Giurisp. dei Teatri*, Cap. IX, n. 89.

(2) ASCOLI, *Giurisp. Teat.* Tit. VI, n. 263; — VIVIEN e BLANC, *Legislat. des Théâtres*, n. 248, 249; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 398.

(3) Così giudicò il Tribunale di Commercio in Parigi, colla sentenza 22 agosto 1845, in una causa relativa a certi professori di musica del *Gymnase*. I professori erano riuniti per provare un'opera che doveva rappresentarsi alla domane, ma il cominciamento della prova si faceva aspettare. Dieci di essi formarono allora il progetto di ritirarsi, come in fatto si ritirarono. Non essendosi potuto far luogo alla prova in causa della loro assenza, il direttore li congedò dal servizio. Sulla loro domanda d'indennizzazione, il Tribunale giudicava:

« Osservato che gli attori pretendono essere passibili soltanto di una semplice ammenda di alcuni franchi, a termini dei regolamenti del teatro: ma che questi regolamenti, il cui scopo è di reprimere fatti isolati di inesattezza o d'indisciplina, non sarebbero applicabili allorchè gli artisti, lungi dal prestare il loro concorso all'impresa che li retribuisce, si concertano, invece per paralizzarne il progresso;

521. Non è lecito all'artista il rifiutarsi di andare in iscena pel motivo che non gli sia corrisposta la sua paga, o non integralmente; egli non può dispensarsi dal prestare il suo servizio fino a che una decisione giudiziaria lo abbia dichiarato sciolto dagli impegni della sua scrittura. La risoluzione del contratto non ha luogo *ipso jure*, ma dev'essere pronunciata dalla competente autorità: e finchè non lo sia, il contratto sussiste e l'attore deve adempiere alle sue obbligazioni; salvo a lui il diritto di chiedere il pagamento, o la dichiarazione di fallimento dell'impresario. I Tribunali decisero costantemente in questi sensi (1).

All'incontro il rifiuto dell'artista a prestarsi lo esporrebbe alla responsabilità di ogni danno e spesa (2). Ed a questo proposito bene osserva il Valle: è verissimo che l'attore ha il diritto d'essere puntualmente soddisfatto per quella ragione medesima che ha l'obbligo e la personale responsabilità d'eseguire il suo dovere; verità incontrastabile del pari è quella, che non pochi impresari sanno deludere i loro artisti sino al punto che poi tradiscono le loro aspettative. Ma non si potrà negare che la rovina di molte imprese sono gli artisti medesimi, i quali coll'ingigantire pochi residui di credito, e moltiplicando falsamente i giorni di ritardo al loro soldo, sparlano dell'impresario e delle sue finanze per modo da interdirgli la via a trovare una suppletoria risorsa; ciò che compromette il di lui credito, lo incaglia nelle sue speculazioni, e mette in diffidenza chi deve sborsare denaro; e così direttamente intaccando l'impresa, indirettamente rovinano i propri interessi. La pratica ci persuade d'altronde

» Ritenuto, quindi, doversi in giustizia riconoscere che la condotta biasimevole degli attori ha sufficientemente legittimata la misura dal convenuto impartita a loro riguardo, e che, ciò posto, non compete ai medesimi veruna indennizzazione. » *Gaz. des Trib.*, o *le Droit* 31 agosto 1845.

Altra sentenza dello stesso Tribunale, in data 6 maggio 1847, tenne ferma un'ammenda inflitta dal direttore dell'*Odéon* a madamigella Araldi per essersi presentata sulla scena tra il velario e la ribalta contro gli ordini del direttore della scena. Siccome poi era constatato che la signora Araldi avesse tenuto, in presenza di molti impiegati, un linguaggio ingiurioso verso quest'ultimo, il Tribunale confermò la rescissione del suo contratto visto che il regolamento accorda al direttore facoltà di rescinderlo nel caso di insulto per parte dell'artista verso il direttore, o verso il direttore della scena o verso altri impiegati dell'amministrazione; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 399.

(3) Il Tribunale Civile di Lorient, colla decisione 24 novembre 1836, condannava madamigella Hyacinthe a 300 franchi di indennizzo per aver rifiutato di recitare, a motivo che non le fosse corrisposta la sua paga. Il direttore avea dovuto, all'alzarsi della tela, sostituire un'altra produzione a quella annunciata; il che determinava un gran numero di spettatori a ritirarsi ripetendo il denaro sborsato (*Le Droit*, 4 febbrajo 1837; ed altro caso simile, V. *le Droit*, 8 settembre 1842); — E. AGNEL, Op. cit., pag. 66, n. 115; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. 1, n. 385; — E. SALUCCI, Op. cit., Cap. XI, n. 124.

(1) V. però CATTANEO e BORDA, all'art. 1165, Cod. Civ., n. 3.

che queste rigorose esigenze, provengono talvolta da quelle istesse prime parti, le quali, già fornite di larghi mezzi, non possono sentire il minimo pregiudizio per qualche poco di dilazione.

Questi ritardi se derivano dall' incaglio dell' impresa, che non possa esigere, per qualche incidente, parte della dote, o perchè la cassa degli abbonamenti non ha introitato quanto basti, o perchè le spese dello spettacolo furono considerevoli, o per altre consimili cagioni, non dovrebbero allarmare eccessivamente i signori artisti, i quali però hanno dritto di essere in qualche modo assicurati, e di pretendere equi acconti in proporzione delle rispettive paghe e secondo il bisogno particolare di ciascuno.

Se l' impresa può comprovare lo stato di attività nella quale si trova, calcolando le esigenze certe da farsi, e i maggiori introiti che particolarmente nel carnovale si fanno agli ultimi giorni, in allora non dovrebbe farsi reclamo od ostilità giudiziale, che, non riparando al difetto, mostrerebbe piuttosto mal animo o personalità, anzichè legittima tutela; non è cauto nè conveniente il promuovere sequestri od altre misure odiose contro un impresario che non trovasi in passività, e quando non dipende da fatto suo il *momentaneo* difetto di quei fondi sui quali a norma del contratto l'artista avea dritto di contare, e che gli vengono protratti. Ma la cosa prenderà ben diverso aspetto se il ritardo fosse imputabile alla mala fede dell' impresario, o se realmente l'azienda teatrale fosse in istato di disordine, e lasciasse dubbio fondato di prossima rovina. In allora è troppo giusto che l'artista debba garantirsi nel miglior modo dal rischio di rimanere esposto co' suoi emolumenti (1).

522. In base al generale principio scolpito nell'art. 1218 del Codice Civile, è naturale sia l'attore sempre obbligato a risarcire il danno che soffrisse l' impresa per recite sospese, interrotte o mancate in conseguenza di inadempimento degli obblighi a lui incumbenti o per esecuzione irregolare od incompiuta. Che se pretendesse l' inadempimento o il ritardo essere derivato da causa estranea ed a lui non imputabile, avrebbe il carico di provare la sua incolpabilità (2).

(1) E. Valle, *Cenni sulle aziende Teatrali*, P. III, Cap. VIII, art. 3, pag. 130.

(2) E non occorre richiamare i vieti principj in tema d' indennizzazione che: *magna negligentia, culpa est: magna culpa dolus est* (L. 226, Dig., *de verb. signif.*); — che *dissoluta negligentia prope dolum est* (L. 29, Dig., *mand.*).

Piuttosto, oltre alla sentenza in causa Corti contro Cruvelli (pag. 471), riferiremo altri giudicati in materia.

Una decisione della Corte di Rouen, del 3 maggio 1837, condannò, per indennizzazione, alle spese il signor Jolly il quale, col suo rifiuto di rappresentare una parte, aveva obbligato l'amministrazione teatrale a sostituire una produzione vecchia ad una in voga. La moderazione del-

523. Nel determinare l'importo dell'indennizzazione vuolsi avere speciale riguardo alle svariate circostanze dei fatti, alle qualità personali dell'attore, al modo e alla gravità della mancanza che diede causa al danno, alla maggiore o minore estensione di questo, al profitto ordinario del teatro e specialmente all'importanza delle parti che l'artista era chiamato a rappresentare, ed alla cifra degli onorarj stipulati per esso nella scrittura (1).

Se il teatro fu aperto e vennero distribuiti e ritirati i biglietti, di cui siasi poscia dovuto restituire il valore, l'artista dovrà per lo meno rifondere l'importo così mancato (2). Nella liquidazione dei danni, per ultimo, è d'uopo considerare le cause che determinarono l'infrazione commessa dall'attore. La severità dev'essere naturalmente maggiore nel caso ch'egli sia stato guidato da mira riprovevole, che nel caso in cui gli si possa attribuire solo una semplice negligenza (3).

Se fu una sola la produzione che si dovette cambiare improvvisamente, senza nulla rimborsare al pubblico, ovvero, se la rappresentazione annunciata potè aver luogo mercè la immediata sostituzione di un supplemento, le indennità, quantunque meno elevate che negli altri casi, sono però sempre dovute. Indipendentemente dall'ammanco che

l'indennità fu, senza dubbio, motivata dall'incertezza in cui doveva rimanere il giudizio sulla realta dell'indisposizione allegata. La medicina, il che accade sovente, era divisa in due campi; il direttore aveva per sè l'avviso di tre medici, e l'attore ne aveva cinque. La Corte, in dubbio, credette doversi attenere alla dichiarazione del medico dell'impresa, molto più nella considerazione che, anche secondo il tenore della scrittura, doveva essa far legge alle parti; — *Le Droit*, 14 aprile, 5 e 6 maggio.

Con sentenza del Tribunale di Commercio in Parigi, 23 aprile 1845, fu condannata la signora Grisi a 10,000 franchi di indennizzazione, perché, rifiutandosi ad una parte che era affidata a lei, avea mandato a vuoto una rappresentazione di già annunziata a beneficio di Lablache. La somma di 10.000 franchi era la valutazione dell'introito netto che avrebbe dato la rappresentazione. La Corte di Parigi, con arresto 16 agosto 1845 ridusse tal somma a franchi 6,000; — *Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 10 e 24 aprile, 16 e 17 agosto 1845.

Una decisione del Tribunale di Commercio di Rouen condannò a 1,000 franchi di indennità il signor Derville, il quale, non avendo potuto ottenere dal suo direttore certe concessioni che domandava, simulò una tale soppressione di voce nelle *Aristocraties* in cui recitava, che il pubblico lo costrinse a ritirarsi; — *le Droit*, 1 gennajo 1848.

Il Tribunale di Commercio in Parigi, con sentenza 18 gennajo 1850, condannò il signor Ferrari a 500 franchi di indennizzazione per avere ricusato di rappresentare la parte di *Nabucco* al momento stesso dello spettacolo, sicchè erasi dovuto sostituire un'opera diversa; — *Gaz. des Trib.*, e *le Droit*, 19 gennajo 1850.

Una sentenza del Tribunale Civile di Rouen condannò la signora Dangrémont a 500 franchi di indennità verso il direttore del *Théâtre des Arts*, per essersi rifiutata a recitare, sotto pretesto ch'ella aveva bisogno di ripassare la sua parte. Si era dovuto, dopo l'ingresso del pubblico, cambiare lo spettacolo annunciato, restituire il denaro a chi lo domandava, e l'introito, ch'era salito a 467 franchi, si trovò ridotto a 58 franchi; — *Gaz. des Trib.*, 26 e 27 dicembre 1829.

(1) E. Agnel, *Code-Manuel des art.*, p. 56, n. 100 e 120 in fine.

(2) E. Agnel, n. 176.

(3) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. I, n. 390.

l'assenza di un attore può far subire all'introito di una sera, i cambiamenti introdotti in uno spettacolo affettano sempre in qualche modo il credito dell'impresa; eccitano il malcontento del pubblico e lo dispongono a sentimenti ostili che ponno avere fatali conseguenze. Oltredichè la condotta dell'attore fa mal esempio, e tende a rilassare i vincoli dell'interna disciplina. Risulta da tutto ciò un pregiudizio reale, che dev'essere riparato.

524. Se nella scrittura si fosse pattuito che in caso di giudizio di danni, i quali superassero una data somma, dovesse ritenersi sciolto il contratto, e non dovesse aver luogo il pagamento dell'indennizzazione liquidata in sentenza, tale clausola dovrebbe avere effetto, non avendo nulla di illecito, perchè è dato alle parti *prevedere* e *provvedere* in modo che non abbiano luogo le regole di ragione e i giudicati, purchè i patti relativi non siano contrarj ai buoni costumi ed a certe norme speciali d'ordine pubblico a cui non puossi derogare (art. 12 Disposiz. preliminari al Cod. Civ., e art. 1122 detto Codice) (1).

---

(1) E. Salucci, Op. cit., Capit. XI, n. 143.

CAPITOLO VIII.

Obblighi derivanti agli impresarj, capi-comici o direttori dalle scritture.

525. Il direttore che ha promesso la sua compagnia ad un teatro, dee portarvela, sotto pena dei danni.
526. L'impresario non ha azione verso i singoli artisti, ma verso il capo-comico.
527. Se il governo vietasse alla compagnia di agire, il capo-comico ha dritto a indennità verso l'impresario o direttore del teatro.
528. L'impresario deve adempire tutti gli obblighi espressamente o tacitamente convenuti: principale il pagamento. Norme relative.
529. Del pagamento a *recite*: casi pratici.
530. Modo di pagamento in caso di corso forzato della carta moneta.
531. Se l'impresa è condotta da socj, tutti sono in solido responsabili. Anche per le scritture firmate da un solo socio.
532. Le obbligazioni dell' impresario portano esecuzione personale.
533. Come si giustificano i pagamenti.
534. Non può sospendersi la paga per reclami verso l'artista.
535. *Quid* del patto che in caso di contestazione si sospenderanno le paghe?
536. La paga può sospendersi per assenze volontarie dell'attore.
537. *Quid* in caso di malattia.
538. E se l'attore malato è socio nell'impresa?
539. Le indisposizioni di breve durata non portano sospensione.
540. Le malattie devono essere verificate dai medici del teatro.
541. Danni, in caso di simulazione.
542. Negli artisti drammatici la malattia non sospende la paga.
543. Se la malattia sopraggiunse durante il viaggio d'arrivo alla piazza? O sul palco scenico durante l'azione e per causa di essa?
544. *Quid* in caso di gravidanza.
545. Se debba distinguersi la gravidanza della nubile e della maritata. — Influenza della gravidanza sulla voce dell'artista.
546. Caso di arresto.
547. I permessi d'assenza oltre un mese sospendono le paghe se erano convenute in rate mensili.
548. Quando può l'impresa sospendere le recite.
549. Se il motivo è arbitrario, indennità.
550. Sospensione di recite e paghe per lavori al teatro. Distinzioni.
551. Quando gli attori possono chiedere la risoluzione per sospensione di recite?
552. *Quid* durante la chiusura che sia prevista nelle scritture.
553. L'impresario o direttore non può sospendere arbitrariamente le paghe all'artista per disapprovazione del pubblico; ma chiedere, se del caso, la risoluzione del contratto.
In difetto è responsabile anche pei danni.
554. Quest'obbligo non corre se il fiasco dell'artista avvenne nelle recite di debutto.
555. Delle *beneficiate* o *serote*. Varie specie: questioni e norme relative.
556. Il patto che la serata al nome dell'attore vada a beneficio dell'impresa è invalido.
557. Il rifiuto della serata obbliga il direttore ai danni.
558. Se il direttore o impresario sia obbligato a impiegare gli artisti.
559. Suoi diritti ed obblighi riguardo alla distribuzione delle parti.
560. Parti di *compiacenza*.
561. Disciplina e sicurezza della scena.
562. Non può licenziare l'attore prima del termine della stagione. Tranne il caso di scrittura *a prova*.
563. Non è responsabile pel fatto degli attori; quando pei fatti degli impiegati subalterni?
564. Gli attori non hanno privilegio sulle attività dell'impresa.
565. Salvi i patti eventuali sulla cauzione o sulla dote.
566. Responsabilità dei municipj od altre amministrazioni provvisorie nominate dall'autorità.
567. Continuazione.
568. Le paghe degli attori soggiacciono alla prescrizione di cinque anni; quelle degli operaj, ecc., di un anno.

525. È generale principio che chi ha contratto una obbligazione, è tenuto ad adempierla esattamente, e in mancanza al risarcimento dei danni. Così se un capo-comico, dopo aver promessa ad un impre-

sario la sua Compagnia, manchi di condurla, sarà responsabile pei danni (1): nè basterà a sua scusa lo allegare che per sopravvenuto impedimento politico non avrebbe potuto condurvi il primo attore e direttore.

Nel valutare questi danni, si dovranno dedurre quei profitti che l'impresario del teatro avesse altrimenti ricavati dal medesimo. Se, per esempio, l'impresario, rimasto senza la Compagnia, ha potuto subaffittare il teatro per più di quello che egli pagava al proprietario, questo lucro deve essere portato a diminuzione della multa convenzionale.

Puccinelli, impresario del teatro Capranica in Roma, aveva fissata col capo-comico Dondini la costui Compagnia pel Carnovale 1860-61 a scudi 4,700, oltre la metà del prodotto che si sarebbe ritratto da sei recite. Fu data dal Dondini, come è d'uso, la nota degli individui che avrebbe condotti sotto la direzione d'un attore primario, celebrato in Italia per somma abilità nella rappresentazione dei drammi serj; e nel contratto fu scritto che le parti si sottomettevano « *al pagamento di tutti i danni liquidati fin da ora in scudi 1,600 per qualsiasi mancanza: questi pagabili dalla parte inosservante ovunque si presenterà copia del presente contratto, anche con l'arresto personale, come se fosse una cambiale accettata: e resteranno per patto espresso riservati a favore del signor Puccinelli tutti i casi fortuiti, fatti di principe, di forza maggiore,* ecc. ». Avendo però l'autorità politica fatto conoscere che quel primo attore non sarebbe ricevuto in Roma, si trattò fra l'impresario e il Dondini del modo con cui supplire alla mancanza; ma durante lo scambio delle lettere, avvicinatosi il carnevale, e non essendosi nulla concluso, dopo proteste reciproche, il Dondini si volse ad altro teatro, e l'impresario, subaffittato ad altri il suo, con lucro di scudi 500 più di quello che avrebbe dovuto pagare al proprietario, si presentò al Tribunale di Commercio citando il Dondini a pagare la multa di scudi 1,600. I giudici, imputati a costui discarico quegli scudi 500 che l'impresario aveva lucrati nel subaffitto, condannarono a dì 11 marzo 1860 pel rimanente esso Dondini, con la seguente sentenza:

« Considerando che, per essersi fra gli odierni litiganti convenutò nell'epoca di locazione e conduzione la piena osservanza dei singoli patti nella medesima convenuti, sottomettendosi al pagamento di

(1) *Tesoro del Foro tosc.*, T. IV, dec. 65, pag. 346, in causa Accademia degli Intrepidi contro Morelli; — Salucci, Op. cit., n. 120.

tutti i danni e spese stragiudiziali ed interessi liquidati fin da ora in scudi 1,600 per qualsiasi mancanza, e questi pagabili dalla parte inosservante, tutta la questione riducevasi a conoscere se l'azione dal Puccinelli contro il Dondini intentata pel pagamento di scudi 1,600 per caso e causa d'inosservanza di quest'ultimo al contratto medesimo fosse giustamente derivata da una vera e reale inosservanza del Dondini al contratto da lui stipulato col Puccinelli;

» Considerando che non poteva dubitarsi della completa inosservanza del contratto per parte del Dondini, il quale non contravenne semplicemente all'uno od all'altro patto contenuto nel contratto, ma invece mancò onninamente a tutte le obbligazioni assunte col non recare affatto in Roma la di lui comica Compagnia, ch'era stata condotta dal Puccinelli per l'esercizio del teatro Capranica nella stagione di carnevale prossimo passato, il perchè chiaro e manifesto risultava in genere il diritto nel conduttore Puccinelli di agire contro il Dondini in esecuzione della summenzionata convenzione relativa alla prestazione dei danni ed interessi liquidati nel contratto stesso;

» Considerando che malamente eccepiva il Dondini la di lui mancanza all'adempimento degli assunti obblighi doversi attribuire ad un caso fortuito, e di forza maggiore derivante dall'inibizione di recarsi in Roma fatta dal governo superiore e dalle autorità politiche al primo attore della Compagnia, cosicchè il Dondini fosse posto nella dura condizione di non potere recare in Roma la sua Compagnia per la mancanza del suo primo attore, e perciò non fosse menomamente responsabile dei danni per tale fatto toccati al Puccinelli, perchè non derivanti da sua colpa, ma da un caso fortuito o di forza maggiore:

» Considerando, in fatti, che l'azione di pagamento ed indennità promossa dal Puccinelli non era già alligata al motivo della mancanza del primo attore, ma all'altro diversissimo della mancanza dell'intiera Compagnia drammatica condotta dal R. C., cosicchè era cosa inutilissima l'allegare il caso fortuito avvenuto nella persona del primo attore; mentre, e posto pure che giustificabile potesse dirsi la mancanza di questi, non poteva altrettanto dirsi tale quella della rimanente Compagnia, a carico della quale niuna inibizione o interdizione governativa esisteva che ne impedisse il libero ingresso negli Stati pontificj, e nella città di Roma: d'onde consegue che la mancanza in forza della quale il Puccinelli proponeva la domanda d'indennità dovesse, più che ad un caso fortuito o di forza maggiore, attribuirsi a colpa manifesta del Dondini medesimo;

» Considerando che invano si opponeva dal Dondini la interdi-

zione fatta al primo attore di non penetrare negli Stati pontificj essere stata tale da indurre *ipso jure* la risoluzione o rescissione del contratto locatizio per la intiera Compagnia, dappoichè la mancanza di quell'attore, quanto poteva essere ragionevole motivo perchè il conduttore Puccinelli ricusasse di ricevere l'opera della rimanente Comgnia comica scemata di quella atta persona, altrettanto era incapace a produrre la risoluzione *ipso jure* del contratto locatizio, il quale poteva ricevere la sua esecuzione colla prestazione dell'opera di tutta la rimanente Compagnia, qualora il Puccinelli vi avesse acconsentito;

» Considerando che la pretesa di siffatta risoluzione del contratto locatizio avvenuta per ministero di diritto resta esclusa dal fatto dello stesso reo convenuto Dondini, il quale all'agente del Puccinelli, lungi dal dichiarare che il contratto fosse risoluto per l'interdizione governativa, proponeva all'agente medesimo di dichiararsi se il Puccinelli avesse voluto perseverare nel contratto o scioglierlo, ciò che prova come alla mente del Dondini non si affacciasse mai il pensiero della risoluzione avvenuta per ministero di diritto, ma si presentasse spontaneo il pensiero, che la mancanza del primo attore desse diritto al Puccinelli di sciogliere o mantenere il contratto locatizio, secondo che gli sarebbe parso più conveniente e più confacente al suo interesse; d'altra parte a recarsi a Roma a tempo opportuno con la sua Compagnia, non ostante gli incidenti avvenuti nel personale della medesima, e riservati al tempo stesso i diritti, che avessero potuto competergli per mancanza nel personale medesimo; ciò che mostra nel Puccinelli la volontà di volere che Dondini stesse al contratto non ostante la mancanza del primo attore;

» Considerando che, se questi motivi giustificavano in genere la dimanda di pagamento promossa dal Puccinelli, tuttavia era a riflettersi che, per avere il medesimo nell'intervallo subaffittato per scudi 500 il teatro Capranica nella stagione del pp. carnovale, la suddetta somma doveva decurtarsi dall'ammontare dei danni liquidati pagabili dal Dondini. Non sarebbe stato infatti giusto che, mentre a forma delle convenzioni il Puccinelli doveva ora ricevere scudi 1,600 a titolo d'indennità, il medesimo percepisse dal Dondini l'intiera somma suddetta, e ritenesse altri scudi 500 pel subaffitto del teatro, che solo aveva potuto effettuare perchè il Dondini aveva mancato ai di lui impegni, e lasciato sprovvisto di spettacolo. Imperocchè in tal caso l'indennità conseguita dall'attore non sarebbesi limitata agli scudi 1,600 convenuti nel contratto, ma sarebbe invece ascesa agli scudi 2,100. Era dunque giusto, che gli scudi 500 pervenuti all'attore dal subaf-

fitto del teatro, cedessero a vantaggio del Dondini a diminuzione dei danni pagabili dal medesimo onde così riportare l'indennità alla cifra convenzionale degli scudi 1,600.

« Il Tribunale condanna anche con arresto personale Cesare Dondini al pagamento di scudi mille cento, e alle spese; ordina l'esecuzione provvisoria, non ostante appello, ecc. ».

Appello del Dondini in Ruota. — Fu detto per lui che se nei contratti si promette la prestazione di un fatto, convenuta una pena, questa mai non s'incorre, se la mancanza non viene da una colpa; giacchè « *pœna* (L. 151 » ff. *De verbor. signif.*) *sine fraude esse non potest;* per cui: « *Si quis municipalis muneris caussa* (L. 2, ff. *Si* » *quis caut in jud.*), *sine suo dolo malo impeditus, in judicio secun-* » *dum suam promissionem non stetit, æquissimum est ei tribui ex-* » *ceptionem* »; la qual regola di naturale equità data da Ulpiano va nelle nostre leggi tant'oltre che, se in simili patti sia convenuto di non opporre la eccezione d'un sopravvenuto impedimento, è nullo il contratto (1). Ora (diceasi) se il Dondini non potè mandare una Compagnia in cui mancava il direttore, ciò avvenne per fatto d'un ministero, e niuno ignora che la ragionevolezza di simili ostacoli non può essere assoggettata al giudizio dei Tribunali (2), per cui equivalgono al caso di forza maggiore (3). E qui, narrate tutte le pratiche che dal Dondini furono fatte per la revoca di quel divieto, dicea che, se tornarono inutili, non si poteva attribuirne a lui la colpa; mentre, se l'attore primario era persona al Governo sospetta, ciò non era da mettere a debito del capo-comico, essendo scritto che non si possono mettere a colpa nostra le colpe di quelli che in qualche modo dipendono da noi; come nel caso d'un servo nostro che, per sua negligenza, cagionasse un incendio in una casa nostra (4), anzi essere disposto che, se un proprietario per caso fortuito, o per forza maggiore, indipendente dalla sua volontà, non possa consegnare il fondo

(1) L. 4, § 4, ff. *Si quis caut. in judic.*: « *Quæsitum est an possit conveniri, ne ulla exceptio in promissione deserta judicio sistendi caussa facta obiiciatur? Et ait Atilicinus conventionem istam non valere* ». Ved. Voet, *Ad pandect.*, lib. 45, tit. 1, *De verbor. obligat.*, § 12; — Careval., *De judiciis*, lib. 1, tit. 3, sect. 2.

(2) Decis. 1074, § 6, cor. Lancetta. — Bononien, *damnorum et expensarum*, 14 giugno 1819, cor. Marco. — Romana *refectionis damnorum* 6 giugno 1825, cor. De Corsi, § 2.

(3) Farinaccio, lib. 1, *De delict. et pœn.* quæst. 29, n. 62; — Rinaldino, con. 141, n. 25 e seg. — Ansaldo, *De comm. et mercat.*, disc. 60, § 5; — Romana *evictionis*, 10 giugno 1801, cor. Cesarei, n. 5.

(4) L. 11, ff. *De peric. et commodo rei venditæ*: « *Si vendita insula combusta esset, cum incendium sine culpa fieri non possit, quid juris est? Respondit: quia sine patris familias culpa fieri potest, neque si servorum negligentia factum esset, continuo dominus in culpa esset* ». V. anche la legge 2, ff. *Si quis caut. sist. in jud.*

al colono, *nihil amplius ei* (L. 33, Dig. *locat.*) *quam mercedem remittere, aut reddere debebit* (1) ». Dopo ciò, rispondeva a quanto il Tribunale di Commercio ebbe ad osservare nella sentenza appellata, e principalmente sull'avere il Dondini mancato di condurre almeno il resto della Compagnia. E davasi a sostenere che quest'ostacolo, cioè il divieto di condurre in Roma il principale attore, lo sciolse dall'obbligo di condurre gli altri, essendo scritto nel testo che, quando si tratta di vendere o locare cose tra loro necessariamente unite, sopravvenuta la impossibilità di consegnare una parte, il contratto è sciolto per tutte, come nel caso di pariglie vendute per una quadriga, o di schiavi egualmente venduti per un prezzo complessivo, e specialmente di commedianti, la cui Compagnia venne locata, dicendo la L. 34, § 1, ff. *De ædil. edicto*, che: « *Interdum et si in singula* » *capita prætium constitutum sit, tamen una emptio est, ut propter* » *unius vitium omnes redhiberi possint vel debeant; scilicet cum manifestum erit nonnisi omnes quem empturum, vel venditurum fuisse; ut plerumque, circa comœdos vel quadrigas, vel mulos pares* » *accidere solet, ut neutri nonnisi omnes habere expediat* (2); onde » Cujaccio: *Plerumque præsumitur, comœdis venditis aut choro, proptera quod separari non possunt, quin dissolvatur comœdia aut chorus; atque ideo non expedit quemquam venditori recipere, vel retinere, nisi omnes recipiat, vel retineat* (3) ».

Diceva per ultimo che, avuto riguardo ai molti teatri che, durante il carnovale, sono aperti nella detta città, se il Dondini avesse condotta la Compagnia senza quel direttore, non molto lucro l'impresario ne avrebbe ritratto, e se invece ne ritrasse, nel subaffittarlo, cinquecento scudi sicuri, senza esporsi alle spese che in ogni sera avrebbe dovuto fare, fu ingiusta la sentenza appellata anche in ispecie, quando condannò il Dondini a quella somma: mentre per lo contrario, nel giudicare sopra un *quanti interest* ed apprezzarlo, avrebbe dovuto esaminare e decidere quanto di lucro la venuta della Compagnia all'impresario probabilmente avrebbe arrecato: regola di giurisprudenza raccomandata dagli scrittori e dai Tribunali, specialmente nel caso di multe convenute per l'inadempimento dei contratti (4).

(1) V. CUJACCIO, T. IV, pag. 343.
(2) V. anche la L. 38, ff., *eod. tit.*, § ult.
(3) CUJACCIO, T. IV, Ed. di Prato, pag. 177, 181.
(4) VOET *In Pand.*, lib. 43, tit. 1, § 13; — CANCER., *Variar. resolut.*, T. III, Cap. XI, § 165; — GARZIA, *Expensis*, Cap. IX, § 6; — CARLEVAL, *De judiciis*, disp. 7, lib. 4, tit. 11, § 14; — Rota, decis. 470, § 4, cor. Bichio; decis. 845, §§ 1, 2 e 3, cor. Penia; — Romana *indemnitatis, in re commerciali* 28 luglio 1845, cor. Muzzarelli, § 41.

Il difensore dell'impresario, sostenendo l'appellata sentenza, diceva all'incontro che quel convenire nei contratti una somma determinata per il *quanti interest* nel caso d'inadempimento, è suggerito dalla legge, la quale dice che « *in ejusmodi stipulationibus* (L. ult. » ff. *De stipul. prœtoria*) *quœ quanti res est promissionem habeat,* » *commodius est certam summam comprendere: quoniam plerumque* » *difficilis probatio est quanti cujusque intersit* » regola confermata dall'Imperatore nelle Istituzioni, § fin. *De verbor. obligat.*, e mezzo riprovevole, solo se si tratti d'obbligazioni che consistono *in dando* pel sospetto di usura, ma non così quando si tratti d'obbligazioni che consistono *in faciendo* o *non faciendo* (1). Certissimo poi che simili patti debbano essere osservati quando essendo sicuro l'avvenimento d'un danno, nel caso che il patto non venga adempito, si conviene che, ad evitare un lungo giudizio di liquidazione, sia il *quanti interest* convenuto in una somma determinata (2). Ora che un danno reale provenisse all'impresario per quella mancanza, essere sicuro dal fatto, che nel carnovale precedente esso impresario, nello stesso teatro Capranica, pagato al proprietario l'affitto, dati alla medesima Compagnia gli stessi scudi 4,700, pagata ogni altra spesa, n'ebbe un lucro netto di scudi circa 800, lucro che nell'anno appresso sarebbe stato maggiore per la grata memoria che la Compagnia aveva in Roma lasciata di sè, e per la circostanza che nessun teatro di prosa v'era in questa città in quella stagione: nè essere ignoto che nella estimazione dei danni dee valutarsi non solo la mancanza del lucro certo, ma eziandio del lucro possibile; mentre, *Actio* (L. 13, ff *Rem ratam* » *haberi) in tantum competit in quantum mea interfuit; idest quantum* » *mihi abest, quantumque lucrari potui* (3) e per ammettere il quale lucro non è neppure necessaria una prova certa; bastando le congetture (4). Sicuro d'altronde il patto che il Dondini avesse promesso condurre la sua Compagnia con quell'attore; sicura la legge la quale dice che, se taluno abbia locata non solo l'opera sua, ben anche l'al-

(1) ESTEBAN., *De interesse in genere*, lib. 1, quæst. 7, n. 1 e seg.; — LEOTARDO, *De usuris*, quæst. 38, n. 8; — GRATIAN., *Discept. forens.*, cap. 721, n. 1; — Romana *pecuniaria*, 11 gennajo 1805, § 9, cor. Tassoni; — Romana *seu Portuen*, 16 febbrajo 1819, cor. Serlupi; — Romana *responsionis affictus* 4 gennajo 1836, § 4, cor. Bofondi.

(2) Instit. loco cit.

(3) FABRO, *In Pandect*, alla L. 2, ff. *De eo quod certo loco*; — VOET, *In Pandect.*, lib. V, tit. 1, n. 2, ff. *De verbor, obligat.*; — POTHIER, *Delle obbligazioni*, parte I, cap. 2, art. 3; — MERLIN, *Répert.* alla v. *Danni interessi*, n. 6; — Rota nella Romana seu Batava *super reservatis quoad danna et interesse* 20 gennajo, § 3, cor. Isoard.

(4) CYRIACI, *Controv. forens.*, 36, n. 13; — Ascolana, *dannorum super liquidatione*, 2 giugno 1797, § 6, Acciaioli; — Romana *liquidationis dannorum*, 12 giugno 1837, § 1, cor. Marini.

trui, rimane obbligato anche per la mancanza non sua (1). E qui insistendo sulla frase per qualsiasi mancanza, sull'altra « come se fosse una cambiale accettata », e finalmente sull'altra che « restavano nel contratto riservati a favore del signor Puccinelli tutti i casi fortuiti, fatti di principe, di forza maggiore, ecc., » questo bastava per giustificare l'istanza dell'impresario; e molto più perchè, se il Dondini non poteva per fatto di principe condurre a Roma quel primo attore, doveva almeno condurvi il rimanente della sua Compagnia. Aggiungeva non ostare quei testi che, tratti dal titolo che riguarda l'editto edilizio, furono in contrario allegati; giacchè dispongono sulla redibitoria quando nella cosa venduta si scuoprano vizi ed in tal caso, molto dal presente diverso, ben dice il testo che, se una pariglia di mule è data per buona, e si scopre che una è difettosa, il compratore può domandare la rescissione del contratto per ambedue, ma il compratore, non il venditore, e così il conduttore non il locatore d'una Compagnia comica. Citava, per ultimo, l'esempio della regiudicata ruotale riferita nel *Giornale del Foro*, anno 1843, T. I, pag. 43, con cui fu condannato il Lanari all'emenda dei danni in favore del nostro impresario Jacovacci per avere a questi promesso l'opera dei conjugi Ronconi, e non averla mantenuta, perchè tali conjugi si erano improvvisamente allontanati da Roma.

La Ruota: — « Considerando che mal si pretende dall'impresario che il capo-comico debba pagargli l'intiera multa, detratti soltanto gli scudi 500 che egli ottenne dal subaffittare il teatro, e mal si pretende dal capo-comico d'essere assoluto da qualunque pagamento; mentre, se tutta la questione consiste nel vedere se la mancanza della Còmpagnia fosse colpa del capo-comico, o piuttosto questi ne fosse impedito per forza maggiore, è facile il dire che certamente fu colpa del capo-comico il non avere almeno portata all'impresario la Compagnia senza quel primo attore, ma non fu colpa sua l'essergli tale attore mancato; mentre la costui venuta venne impedita da un divieto governativo, ed è noto in diritto che non è luogo ad azione per emenda di danni senza la colpa: e ciò anche nel caso di emenda convenuta in una somma determinata; molto meno nel caso di fatto di principe o forza maggiore.

» Che se la mancanza di quel primo attore non fu per colpa del capo-comico, e se l'impresario, venuta la Compagnia senza di lui,

(1) L. 14 § 7, ff. *Locati conducti:* « *Qui columnam transportandam conduxit, si ea, dum tollitur, aut portatur, aut reponitur, fracta sit, ita id periculum præstat si quid ipsius, eorumque, quorum opera utitur, culpa acciderit. Idem sane intelligimus, et si dolia vel lignum transportandum aliquis conduxerit, idemque etiam ad cæteras res transferri potest* ».

avrebbe, per la mancanza di quella celebrità, ritratto dalla sua impresa un provento molto minore, non è giusto che il capo-comico sia condannato a tutta la pena se non ebbe tutta la colpa. Nè giova il dire che nell'anno precedente colla medesima Compagnia aveva l'impresario ottenuto un lucro molto maggiore; mentre, se la medesima Compagnia fosse venuta senza quel primo attore e direttore non avrebbe potuto rappresentare i medesimi drammi nei quali quel primo attore era egregio, e che nell'anno precedente avevano dato quel lucro;

» Che se il capo-comico si obbligò a pagare quella multa per qualunque mancanza, siccome non è, come si è detto, mai luogo ad emenda di danni senza una colpa; non è giusto interpretare questo patto nel senso che la indennità dovesse prestarsi anche nel caso di forza maggiore; mentre è di regola (L. 9, ff. *De div. regul jur.*) che *in ambiguis quod minimum est sequimur*, e che le pene convenzionali, benchè convenute in somma certa e determinata, possono essere moderate dal prudente arbitrio del giudice, onde non vadano più in là di quello che al contraente è venuto di danno (1).

» Che dall'altro canto mal si avvisa il Dondini quando pretende affrancarsi da qualunque prestazione d'indennità, dicendo che, se non poteva condurre il primo attore, non era utile il condurre in Roma la Compagnia. Giacchè, sebbene quella mancanza avrebbe sicuramente diminuita la forza della Compagnia, è da riflettere che, come quel primo attore era eccellente nelle tragedie ed altre opere serie, lo stesso Dondini era del pari eccellente nelle commedie ed altre produzioni giocose; per cui sono estranei alla causa quei testi che trattano dei comici antichi e delle quadrighe; poichè, quando la sostanza del contratto rimane, se non può essere eseguito precisamente nel modo che fu convenuto, l'ufficio del giudice provvede che in altro modo abbia la sua esecuzione ».

Così nella parte che riguardava il diritto, e rescrisse: *Esse locum solutioni scutorum 500, et extendatur decisio* (2).

526. Un impresario o direttore di teatro che scritturi una Compagnia per mezzo di un contratto col capo-comico, il quale manchi di adempire alla obbligazione assunta, e che invece di trovarsi alla piazza all'epoca stabilita si sia portato a recitare colla Compagnia in altro luogo, non ha azione per convenire gli attori comici per la prestazione dell'opera, nè per l'*id quod interest* (art. 1130 Cod. Civ.).

(1) L. 1, ff. *De officio præsidis;* — L. *Nimis,* Cod. *De aquir. posses.* — Vedi però art. 1230 Cod. Civ. sulle pene convenzionali e quanto secondo la legge italiana in proposito riferimmo al nn. 624, 625.

(2) Roma, 7 giugno 1861; — *Gazz. dei Trib. di Genova*, anno 1861, pag. 788.

La questione venne portata al Tribunale di Livorno, e decisa con sentenza del 28 aprile 1857, in causa Federighi contro Santecchi e Biagini e Chiari e Compagnia drammatica Santecchi, la quale sentenza condannò il capo-comico Santecchi a condurre la Compagnia all'Arena Federighi a Pisa, all' indennità e spese anche stragiudiziali, assolti li attori comici *Biagini* e *Chiari*. « Attesochè però, certo era che la domanda loro non meritava di esser accolta di fronte ai convenuti Chiari e Biagini comparsi a difendersi in questo giudizio, come non poteva essere accolta contro gli altri attori contumaci. E ciò per la ragione che ai Federighi mancava l'azione contro gli attori comici convenuti a tenerli responsabili dello adempimento di una obbligazione, alla quale erano del tutto estranei, non essendo tra essi ed i signori Federighi interceduto un contratto o quasi contratto qualunque, nè essendo dai Federighi stato dedotto e giustificato che i convenuti fossero socj del capo-comico e direttore Luigi Santecchi, del quale non erano, come i Chiari e Biagini asserivano, e come era più naturale e verosimile il credere, che attori salariati e dependenti, e quindi obbligati ad eseguire gli ordini che dal medesimo venivano loro ingiunti, senza occuparsi degli impegni che il Santecchi stesso avesse assunti o con i signori Federighi o con chiunque altro; — Attesochè male perciò erasi dai Federighi promossa l'azione contro gli attori della Compagnia Santecchi, nello intento di tenerli obbligati alla prestazione di un fatto sia direttamente che indirettamente e anche mediante la coazione personale, coazione, la quale non sarebbesi potuta ordinare anche nel caso in cui avessero, come non era, contratto veramente una qualche obbligazione verso i signori Federighi. perocchè, come benissimo aveva avvertito la or soppressa Ruota Fiorentina (Tesoro del For. Tosc. tomo 35, pag. 248, n. 7, 8 e 9) se atto di commercio vien considerato dall'art. 632 del Codice di Commercio la intrapresa dei pubblici spettacoli, non è per questo che debbano qualificarsi per negozianti gli artisti che v' impiegano l'opera loro, essendo il contratto di locazione di opera un atto meramente civile, che non può essere denaturato dall'esser mercantile l' oggetto cui si applica, e speculatore e mercante la persona del conduttore: e quindi soggiungeva la prelodata Ruota, che se diversamente si opinasse, non vi sarebbe ragione per escludere dalla categoria dei mercanti gli escavatori di una miniera, gli inservienti ad una fornitura e i lavoranti e impiegati di una taberna qualunque, senza le cui braccia ed industria non può il proprietario esercitare la sua speculazione, il suo traffico. A corroborare il quale assunto la Ruota suddetta refe-

riva come concordante l'opinione dei più chiari scrittori di Giurisprudenza commerciale francese, fra i quali Rogron in detto art. 632, e Pardessus, *Cours de droit Comm.* Par. I, Tit. 1, Sez. 5, § 10, ove « *Les etablissements de spectacles seulement, qu'il faut ranger parmi les actes commerciaux, les engagements que prennent, envers les entrepreneurs, les acteurs, musiciens, ou autres salariés ne sont point, de la part de ceux-ci, des actes de commerce* ». — « Dichiara tenuto ed obbligato il signor Luigi Santecchi capo-comico al pieno ed esatto adempimento degli obblighi dal medesimo assunti col contratto 4 aprile 1857, e nell'atto però che gli venga dai signori Federighi anticipata la somma di lire 1,500, da restituirsi loro nei modi e tempi stabiliti colle relative convenzioni. — E qualora dal signor Santecchi non venga, ad onta dell'anticipazione della predetta somma che gli fosse fatta dai signori Federighi, data esecuzione al precitato contratto del 4 aprile spirante nel termine di giorni 5, che il Tribunale equitativamente gli assegna, lo condanna ora per allora a prestare ai signori fratelli Federighi il *quid interest* da liquidarsi, ed il tutto anco mediante arresto personale; e lo condanna inoltre alla plenaria refazione dei danni derivati e derivabili dal ritardato adempimento degli obblighi assunti da liquidarsi, sì questi, che l'altro nel suo congruo e separato giudizio; e più lo condanna nelle spese giudiziali e stragiudiziali ecc., ed ordina la esecuzione provvisoria non ostante opposizione o appello e senza cauzione. — E ciò fermo stante, inerendo alle eccezioni proposte dai signori Francesco Chiari e Giuseppina Biagini, rigetta la domanda contro di essi avanzata come sopra dai signori fratelli Federighi, assolvendo perciò dalle cose tutte in essa contenute non tanto i detti Chiari e Biagini, quanto gli altri individui componenti la drammatica Compagnia diretta dal signor Luigi Santecchi, benchè contumaci (1) ».

527. Se un impresario scritturasse una Compagnia per recitare in un dato teatro e in certi giorni, e l'autorità governativa si opponesse, per esempio, perchè non volesse una Compagnia comica, o per altra ragione, incognita sì, ma prevedibile dai locatori del teatro o dall'impresario, il capo della Compagnia, cioè l'artista scritturato, avrebbe diritto a reclamare, mancando l'osservanza dei patti, i danni derivati e derivabili, perocchè l'impresario deve conoscere i limiti che alla sua libertà d'industria può porre l'autorità governativa o il contratto con l'Accademia. Decise in questo senso la Corte di Appello

(1) Salucci, *Manuale della Giurisprud. Teat.* n. 203; — *Gazz. dei Tribunali* di Firenze, 8 agosto 1857, n. 30.

in Torino nel 22 marzo 1808 (1). La direzione del Teatro Imperiale di Torino scritturando Lorenzo Fabbrichesi capo della Reale Compagnia comica Italiana, pel teatro Carignano, ove egli dovea dare un corso di rappresentazioni in tutto il carnevale 1808, gli aveva anco promesso di ammetterlo a rappresentare le sue commedie sul Teatro Imperiale nei cinque venerdì del carnevale. Il prefetto del Po si oppose all'esecuzione del patto: il Fabbrichesi intimò la direzione all'emenda dei danni resultanti dall'inadempimento di quella parte delle convenzioni stipulate nell'atto privato firmato in Milano li 30 giugno 1807; e il Tribunale di Commercio colla sua sentenza del 4 marzo 1808 aderì alle istanze del Fabbrichesi, e la Corte d'Appello confermò la sentenza, specialmente *negando il carattere di caso fortuito all'impedimento*, ed assegnando al contratto *una causa precedente non incognita* ai locatori del teatro (2).

528. L'impresario o direttore deve adempire verso gli attori a tutte le obbligazioni che assunse nella scrittura, o che, secondo le consuetudini, tacitamente derivano da essa. Tra queste è principale l'obbligazione di soddisfare agli onorarj nei termini e modi fissati dalla convenzione, o in mancanza di questa, dagli usi del teatro (n. 400 e seg.): e in caso di ritardo decorrono sulle paghe gli interessi moratorj, oltre ai danni, quando ne fosse il caso (n. 553).

Egli non può sottrarsi a tale obbligo sotto il pretesto d'essere stato indotto in errore sulla capacità dell'artista, o di non averlo prima convenientemente apprezzato. Così giudicava il Tribunale di Commercio in Milano con sentenza 13 novembre 1854, confermata dall'Appello colla sentenza 6 aprile 1855. L'impresario B. rifiutavasi a pagare la mercede di L. 1,500 stipulata a favore del tenore Temistocle M., allegando che alla terza sera mentre cantavano i due tenori nel *Poliuto* di Donizzetti, i fischi andarono tant'oltre da doversi calare la tela, per cui fu anzi dall'I. R. Delegazione sospeso definitivamente lo spettacolo. Non constava in atti che il malcontento del pubblico fosse imputabile al tenore M., il quale, anzi, nelle prime sere era stato applaudito, ma sembra procedesse piuttosto da partito contro l'impresa. Il Tribunale però ne' suoi motivi osservava che: « ammesso anche, per ipotesi, che il tenore M. non avesse realmente corrisposto all'aspettativa dell'impresa e degli spettatori, e che alla di lui imperizia, più che ad altro, si potessero ascrivere gli avvenuti disordini ed il cattivo esito degli spettacoli, sarebbe pure ineccepibile la peti-

(1) *Receuil de jugemens publié par l'Académie de Jurispr. de Turin*, T. VIII, pag. 225 e 232.
(2) SALUCCI, Op. cit., Cap. XVIII, n. 205.

zione, poichè la scrittura fu incondizionata, . . . non essendosi l'impresario riservato che un'equitativa proporzionata riduzione della mercede nei soli casi di guerra guerreggiata, fatto di principe o malattia che oltrepassasse gli otto giorni ».

Il M. aveva, infatti, debuttato abbastanza bene, e il successo nei debutti costituisce a favore dell'artista un brevetto di capacità, che non può essergli contestata: ovvero se vi fu dispensa dai debutti, il direttore ha con ciò riconosciuto a suo rischio e pericolo l'attitudine dell'artista (nn. 451, 459) e l'eventuale giudizio che potrà darne in seguito il pubblico (1).

Si disse che sui quartali aggiudicati l'impresa deve gli interessi mercantili dal giorno della domanda. È questa un'ovvia conseguenza di quanto fu già accennato al n. 525, e scende altresì dal disposto dell'art. 1231 Codice Civile, e lo abbiam visto giudicato nella sentenza 5 luglio 1831 della Corte di Appello in Genova nella causa Canzio contro Granzini (2).

529. Se si convenne fra un artista teatrale e l'impresario che il primo sarebbe pagato in ragione di recite nei diversi casi contemplati nella scrittura, e *in altri* che impedissero la completa esecuzione del contratto, hassi a dire avverata tal condizione se l'autorità vieta la continuazione delle recite; a meno che ciò non provenisse da colpa dell'impresario. L'artista in tal caso resta pur sciolto da'suoi impegni, e viene pagato dei prestati servigi in ragione delle recite fatte.

Così giudicava anche la Corte di Appello in Casale colla sentenza 6 agosto 1853, nella quale riformava un giudizio del Tribunale di Alessandria.

« Ritenuto che colla scrittura del 18 marzo ultimo scorso si è espressamente pattuito, che la mercede convenuta a favore della Isabella Fleur sarebbe corrisposta a rata di recite non solamente nei casi ivi contemplati d'incendio, di sospensione o proibizione del Governo, o di malattia dell'artista, ma ancora generalmente in altro caso che impedisse l'esecuzione del contratto;

» Ritenuto che questa stipulazione, la quale debbe essere osservata, perchè forma legge fra le parti, comprendendo nella sua generalità ogni caso anche fortuito, include naturalmente quello del quale si tratta, in cui l'Isabella Fleur fu fatta desistere dalle recite per disposizione dell'Intendente Generale d'Alessandria;

(1) VIVIEN e BLANC, *Legislat. des Théâtres*, n. 279; — E. AGNEL, Op. cit. pag. 121, n. 199; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. 1, n. 328.

(2) BETTINI, *Giurisp. degli Stati Sardi*, P. II, col. 668, in quest'opera riferita a pag. 137.

» Ritenuto che tale provvedimento potendo allora soltanto essere riputato un caso fortuito, e considerarsi imputabile all' impresario Cornaglia, quando fosse avvenuto per di lui fatto o colpa, lo che Isabella Fleur non ebbe tampoco ad allegare, inutile affatto si rende che sia emanato piuttosto per la sconvenienza con cui la Fleur si presentava al pubblico, che per i disordini prodotti dai partiti, e così superfluo riesce il capitolo dedotto in questo giudizio di appello dal Cornaglia, come irrilevante del pari si appalesa che la Fleur abbia, durante ancora la scrittura, locata l'opera sua ad altra impresa.

» Che conseguentemente non essendo dovuta alla Fleur che una mercede in ragione delle recite eseguite, e senza la mezza serata, che, se non ebbe luogo, fu per lo stesso motivo; e non essendo dalla medesima conteso di aver ricevuto L. 75 senza eseguire che cinque recite in ragione di L. 10 caduna, fondata si presenta del pari la riconvenzionale del Cornaglia per il rimborso delle L. 25 in più pagate;

» Ritenuto che, tenendo cessato l'obbligo nel Cornaglia di corrispondere la mercede dalla cessazione delle recite, debbe del pari ritenersi cessato nella Fleur quello di conservarsi a di lui disposizione, e così non può competere al Cornaglia veruna ragione d' indennità per aver essa altrimenti locata l'opera sua:

» In riparazione della sentenza del Tribunale d'Alessandria del 27 aprile 1853, rejetti come superflui il capitolo e l' interpellanza dedotti in questo giudizio dal Cornaglia, nonchè le maggiori instanze del medesimo; assolve il Cornaglia dalle domande della Fleur, condannando quest'ultima al pagamento di L. 25 a favore del primo (1) ».

Il signor Mangiamele, appaltatore del teatro di Udine, avea scritturato il basso cantante Alfredo Didot per la fiera di quella città, dal 20 luglio al 5 settembre 1855, coll'onorario di franchi 3,000, pagabili in *quattro eguali rate, secondo l'uso teatrale*. Infatti, giusta la consuetudine, il signor Didot ricevette, al suo arrivo alla piazza, il primo quartale, ed il secondo dopo la terza recita del *Mosè:* complessivamente L. 1,500. Ma per l' infierire del cholera, in seguito ad ordine superiore, si dovette chiudere il teatro. L'appaltatore con petizione 16 aprile 1856 chiese venisse l'artista obbligato a pagargli L. 1,002, versategli indebitamente (secondo l'attore) a saldo del primo e secondo quartale del corrispettivo di franchi 3,000 convenuto colla scrittura 4 maggio 1855 per 24 recite, coi relativi accessorj. Appoggiava la sua domanda a un patto della scrittura, nel quale *si riservavano a favore dell'impresa tutti i casi fortuiti, di forza maggiore, incendi, guerra*

(1) Bettini, *Giuris. degli Stati Sardi*, anno 1853, P. II, col. 692.

guerreggiata, fatto di principe, motivi di pubblica calamità ecc. ecc...., nei quali singoli casi l'onorario sarà pagato in proporzione delle recite già fatte a prestazione esatta e completa ». — Il Tribunale di Commercio in Milano, con sentenza 6 ottobre 1856, accolse la domanda dell'attore: considerò il primo e secondo quartale come semplici *anticipazioni*, fatte dall' impresario all'artista, le quali dovessero soggiacere a riduzione ogni volta si verificasse altro dei casi previsti nel patto surriferito. Ma il Tribunale d'Appello assolse il Convenuto con sentenza 8 gennajo 1857:

« Osservato che, allorquando il Convenuto Didot riceveva la prima e la seconda rata della pattuita mercede dell'opera da lui locata all' Impresa del Teatro di Udine, aveva già adempiuto a quanto nella scrittura si richiedeva per avere diritto a tale pagamento;

» Osservato che i posteriori avvenimenti di pubblica calamità sopraggiunta, e del conseguente chiudimento del Teatro non potevano reagire sopra diritti già acquisiti, per cui la riserva contenuta nella detta scrittura a favore dell' impresario di pagare l' onorario in proporzione delle recite fatte vuole essere intesa in relazione ed in armonia al patto precedente, che regola la scadenza delle singole rate secondo l'uso teatrale;

» Osservato che il pagamento delle due prime rate fatto dall'attore al Convenuto Didot dopo la terza recita è conforme non solo al patto della suddetta scrittura che si riportava in proposito *all' uso teatrale*, ma ben'anche all'equità, base del diritto; dacchè avendo l'artista già sostenuto a quell'epoca tutte le spese, non che la parte più difficile e laboriosa della sua prestazione d'opera, quale è lo studio dello spartito, e delle prove, e superate le difficoltà delle prime rappresentazioni che sono le più ardue per un cantante, ha per tal modo adempito la maggior parte dei suoi impegni, computate altresì le prove d'una seconda opera dal medesimo sostenute, sicchè era giusto che gli venisse contribuita anche la corrispondente mercede colle due rate in questione; essendo già aggravato dalla perdita delle altre due per il sovraccennato chiudimento del teatro.

» Per questi motivi il superiore Tribunale in riforma della reclamata sentenza ha assolto il Convenuto dalla domanda; compensate fra le parti le spese ecc. ».

Anche la suprema Corte di Giustizia, allora sedente in Vienna, professava gli stessi principj, nella sentenza 11 marzo 1857, coi seguenti motivi:

« Osservato che dalla stessa petizione risulta essersi dall' attore

effettuato il pagamento del secondo quartale dell'onorario stabilito a favore del R. C. dopo la terza rappresentazione, e quindi quando era facile di prevedere, che per motivo di pubblica salute poteva essere imminente la chiusura del teatro, chiusura che si è infatti subito dopo verificata. — Osservato che l'attore, a fronte di ciò, eseguì il pagamento senza riserva di sorta, interpretando così il patto giusta il vero suo spirito. — Osservato che la stessa lettera del patto non circoscrive, nei casi in esso contemplati, il diritto dell'artista al pagamento dell'onorario esclusivamente in *ragione del numero delle recite*, ma ne segna in genere la ricompensa *in proporzione delle medesime*. — Osservato, che nello stabilire il proporzionato valore delle prime rappresentazioni, in confronto di quelle successive, doveva aversi uno speciale riguardo alle spese di viaggio e di abbigliamento, agli studi preparatorj ed alle prove che anche per esse soltanto avevano di già avuto luogo. — Osservato che, ciò essendo, l'azione d'indebito mancava, per gli stessi riflessi fatti dal Tribunale d'Appello, di un sufficiente appoggio. — La suprema Corte di Giustizia ha confermato la sentenza dei secondi giudici, ecc. ».

L'egregio tenore Beaucardé con scrittura 8 settembre 1850 obbligavasi verso il signor B. Merelli, direttore e appaltatore del teatro di Corte a Porta Carinzia in Vienna, a prestare i suoi servigi nella qualità di *primo tenore assoluto* dal 1 aprile al 30 giugno 1852 pel corrispettivo di L. 16,000 divisibili in quattro eguali rate, la prima delle quali dovea pagarsi, come fu pagata, all'arrivo alla piazza. Tutti però i casi fortuiti furono dichiarati a favore della Direzione come quelli d'incendj, guerra guerreggiata, fatto di principe, pubblica calamità, grandi riparazioni d'ordine delle competenti autorità, scioglimento dell'appalto, *malattia dell'artista od altro evento seguito nella sua persona, o da esso dipendente, per cui fosse impedito, o si dovesse impedirgli di prestare i suoi servigi, o questi fossero da lui imperfettamente prestati, o dovessero sospendersi, e farsi cessare le rappresentazioni. In tutti questi singoli casi l'onorario sarà pagato in proporzione delle recite già fatte a prestazione esatta e completa* Beaucardé, sorpreso da malattia, non potè cantare che due sere in principio della stagione, dopo le quali più non comparve su quelle scene. Il direttore chiese in giudizio la restituzione delle L. 4,000, primo quartale pagato. Il Tribunale di Commercio in Milano con sentenza 19 marzo 1857, in vista dei fatti suesposti, ridusse la domanda dell'attore a L. 3,446 16. — Il lettore farà agevolmente i suoi raffronti fra questo e il caso precedente: in seconda istanza si sarebbe forse deciso come nella causa Didot: e come nella seguente.

Altro esempio. La signora Rota Galli obbligavasi di esordire, in qualità di prima donna assoluta, alla *Fenice* di Venezia nell'opera *Il Profeta* di Meyerbeer, sostenendo la parte di *Berta*, ed in esecuzione della sua scrittura l'artista, mettendosi a disposizione dell'impresa, si trovò alla piazza pel giorno fissato 14 gennajo 1859; uditala poi al cembalo ed alla prova d'orchestra, la Presidenza di quel teatro giudicandola insufficiente a sostenere quella parte di *Berta*, con lettera 19 gennajo 1859 diffidava l'impresa a provvedere per la immediata di lei sostituzione, senza di che non avrebbe permessa la produzione dell'opera *Il Profeta;* si fu da ciò che gli appaltatori fratelli Marzi, in base al patto sesto della scrittura, colla lettera dello stesso giorno 19 gennajo 1859, protestando alla Convenuta che non potevano prevalersi dell'opera sua, dichiaravano nullo e come non avvenuto il contratto 13 gennajo 1859.

Il Tribunale investito di questa causa osservò che « il detto patto sesto il quale riservava agli attori il diritto di ripetere dalla Convenuta l'onorario stipulato verificandosi altro dei casi in esso contemplati, accennava però che tale ripetizione doveva farsi in proporzione delle recite effettivamente sostenute. Ora questo patto suppone che l'artista sia già andata in scena, abbia già eseguite delle recite, delle rappresentazioni; così essendo ne consegue che la ripetizione dell'onorario nei casi in esso patto contemplati non poteva che avverarsi sugli ulteriori tre quartali, i quali di regola vengono corrisposti a prestazioni d'opera già incominciate, o consumate, ma non già rispetto al primo quartale, il quale essendo stato pagato alla Convenuta Galli al suo arrivo in Venezia e prima ancora che si fosse sottoposta a qualsiasi esperimento o prova d'orchestra, dimostra che il detto primo quartale era per così dire perduto, ed anticipato a tutto rischio e pericolo dell'impresa onde potesse la Convenuta sopperire alle spese di viaggio, ed a tutte le altre occorribili spese per mettersi alla portata di sostenere l'assunto impegno. Se così non fosse ripugnerebbe che la Convenuta, la quale fu per un più o men lungo tempo a disposizione dell'impresa, che sostenne un lungo e dispendioso viaggio, che incontrò diverse spese, e può aver abbandonati altri partiti nei quali avrebbe potuto impiegare l'opera sua, e nella maggior difficoltà di potere trovarne altri, dovesse poi restituire quanto le venne anticipato a compenso dei suddetti titoli; e siccome ciò sarebbe contrario alla giustizia ed equità, così non può supporsi che ciò sia voluto dalle parti, e tanto più deve così ritenersi in quanto che gli attori, conoscendo già i mezzi vocali, la capacità, ed attitudine della Rota Galli

per averla udita nell'opera *Gli Ugonotti* del maestro Meyerbeer, lo stesso autore del *Profeta*, dovevano pur conoscere se dessa era alla portata di sostenere la parte di *Berta* in quest'ultima opera. A loro carico deve quindi ricadere la perdita delle L. 500, ed è perciò che il Tribunale trovava di assolvere la rea Convenuta Rota Galli dalla chiesta rifusione, compensando tuttavia le spese di causa per la di lei disputabilità (1) ».

530. Riguardo al modo di pagamento, sono opportunamente riassunti dall'Ascoli i principj e la giurisprudenza da osservarsi nelle contestazioni insorgibili sulla obbligatorietà della carta-moneta.

Il pagamento sarà valido, egli dice, quantunque si paghi cosa diversa da quella convenuta, se l'artista ha espressamente o tacitamente accettata la sostituzione: ma. per regola generale, questi non può essere costretto a ricevere cosa diversa da quella pattuita (art. 1245 Cod. Civ.). Convenuto che il pagamento debba farsi in oro od argento, od in moneta straniera, sarà tenuto a ricevere carta-moneta al valor nominale? Sembrerebbe a prima vista quasi oziosa una tal domanda, e quasi incontrastabile la risposta negativa, che deriva dal principio suesposto e dalle massime dettate dall'antica sapienza che *aliud pro alio, invito creditori, solvi non potest*, e che *nemo locupletari potest cum aliena jactura;* ma la opposta sentenza è più solidamente fondata nell'esplicito tenore della legge sul corso forzoso, legge dettata da ragioni d'interesse pubblico, che pur troppo è ancora in vigore fra noi. Il difetto di numerario ed i bisogni urgenti della nazione hanno indotto nella necessità di sostituire alla moneta sonante, la cartacea, rendendone coattiva la circolazione; se si legittimassero le convenzioni di fare i pagamenti in moneta diversa dalla cartacea, si renderebbe illusoria la legge. — In forza di queste considerazioni il Decreto 1.° maggio 1866 all'articolo 3 dispose che: « I biglietti di » banca saranno dati e ricevuti come denaro contante, per il loro » valore nominale, nei pagamenti effettuabili nello Stato, tanto tra » l'erario pubblico ed i privati, società ecc. . . . . . quanto tra pri» vati o società e Corpi morali d'ogni natura tra loro vicendevol» mente, *non ostante qualunque contraria disposizione di legge o patto* » *convenzionale* ». La nostra giurisprudenza ci presenta ormai centinaja di decisioni conformi a questa positiva disposizione; nondimeno parecchi giudicati autorevoli vennero decidendo in senso contrario, come la Corte di Napoli nella sentenza del 21 febbrajo 1868 (2). Il

(1) Sentenza 30 dicembre 1859, del *Trib. di Commercio* in Milano.
(2) Bettini-Giuriati, *Giurisp. Ital.*, Vol. XX, anno 1868, Parte II, pag. 143.

Tribunale di Commercio di Bari nella sentenza 22 dicembre 1866, decise che il debitore fosse obbligato a pagare nella moneta convenuta, accordandogli però facoltà di dare in pagamento carte bancali coll'aggiunta del relativo aggio, al cambio del giorno. La Corte di Genova, nella sua sentenza del 19 marzo 1867, accettò la massima suddetta. Anche la Corte di Napoli, nel 24 gennajo 1868, stanziò la massima che si abbia diritto di pagare in carta-moneta, ma che si debba però rifondere la differenza, che risulterebbe, ove si volesse cambiarla in quella pattuita; però la stessa Corte avea quattro giorni prima deciso in senso contrario (il 20 gennajo 1868).

Se non che a togliere questo conflitto di giurisprudenza nelle provincie meridionali venne la sentenza della Corte Suprema di Napoli, delli 12 decembre 1868, in causa Caleo-Petriccione, che decise nel senso da noi seguito. Anche la stessa Corte di Genova, la quale nella succitata sentenza avea deciso che in ogni caso l'aggio dovesse pagarsi, cambiò parere e stanziò la contraria massima nella sentenza 6 giugno 1868, in causa Balduino-Costa. Ond'è che può oggi dirsi costante e ferma la giurisprudenza su tal punto. È d'uopo quindi concludere, che, non ostante patto contrario, gli artisti, nello Stato, non avranno mai diritto d'essere pagati in moneta diversa da quella dei biglietti di banca ed al valore nominale. Però la morale e la buona fede vivificatrice d'ogni specie di commerciali speculazioni, consiglierà gli impresarj a non valersi di questo diritto ed a rispettare piuttosto la legge del patto (1), anche per non suscitare recriminazioni e querele non infondate sulla lealtà delle stipulazioni e mantenere quella buona intelligenza nel teatro, che è elemento indispensabile alla migliore riuscita degli spettacoli.

531. Se l'impresa fosse condotta da una società, sarà ciascun socio obbligato verso l'artista, solidariamente o in proporzione della rispettiva quota?

Il Tribunale commerciale di Roma nella sua decisione del 14 aprile 1848 in causa Rinaldini Marzi e Fernandes ed il Tribunale Civile della stessa città nella decisione del 4 agosto 1848 decisero che la loro obbligazione è dividua, fondando i loro giudicati sul principio che qualunque obbligazione si contragga nel tempo stesso ed anche con unico atto tra più persone, a riguardo di un terzo, si considera contratta da ciascuna di esse nel proprio esclusivo e particolare interesse e che perciò deve escludersi il concetto della solida-

(1) Ascoli, *Giurisprud. Teat.*, n. 217, pag. 130.

rietà, la quale non può giammai presumersi, se non consta evidentemente, che i contraenti l'abbiano voluta (1).

Codesta giurisprudenza non potrebbe certamente oggi seguirsi in base alle leggi patrie, dacchè come si è ripetutamente dimostrato (n. 187 e seg., n. 196 e seg.), l'impresa teatrale sia atto di commercio, tanto se venga condotta da persone singole, come se appartenga ad una società, laonde i socj sono sempre tenuti in solido per tutte le obbligazioni che derivano dagli atti commerciali per essa compiti.

Nè potrebbero esonerarsene pretestando che la scrittura porti la firma di un socio e non quella dell'impresa, poichè lo avere l'impresa stessa assunto l'opera dell'attore, che in effetto ebbe a prestarla, è circostanza che basta per attribuire a ciascuno dei socj di essa la responsabilità solidale. E così venne infatti giudicato dal Tribunale di Commercio e dalla Corte d'Appello in Milano colla sentenza 27 settembre 1869 nella causa promossa dal tenore Mongini contro l'impresa Bonola e compagni, nella quale l'impresa opponeva di essere estranea all'azione da lui incoata, pel motivo che la scrittura fosse stipulata e firmata dal solo Brunello, altro dei socj nell'appalto della Scala: ma la Corte respingeva l'obbietto:

« Considerato che basta accennare come Brunello avesse a far parte della società assuntrice l'appalto dei RR. Teatri per la stagione di Carnevale e Quaresima 1868-1869 e come Mongini, oltre al figurare quale altro degli artisti di canto di primo ordine, il cui concorso per il teatro alla Scala era stato, come condizione del contratto, assicurato dalla detta società, venisse poi dalla medesima come tale riconosciuto di fatto, sia colla lettera 20 dicembre 1868, sia col prevalersi delle di lui prestazioni personali ed anche compensarlo, per accertarsi della procedibilità del giudizio intentato dal Mongini contro l'impresa quale rimessa nelle ragioni ed obbligazioni dell'originario contratto Brunello ».

532. Si è già veduto che l'impresario essendo commerciante, tutte le obbligazioni da lui contratte per interesse dell'impresa, e quindi anche quelle verso gli attori, lo espongono in caso di inadempimento, all'arresto personale (nn. 189, 193).

533. Secondo la pratica teatrale, il pagamento delle mercedi agli artisti si constata mediante la loro firma o dichiarazione di quitanza nei registri dell'amministrazione (2), od anche con lettere separate.

(1) ASCOLI, *Giurisprud. Teat.*, n. 223, pag. 133.
(2) E. AGNEL, Op. cit., pag. 100, n. 162.

534. Non potrebbe l'impresario rifiutarsi al pagamento dei quartali od onorarj convenuti, sotto il pretesto ch'egli abbia dei crediti o reclami a sollevare contro l'artista: tale obbietto si risolverebbe in una eccezione di compensazione: ma è ben noto che questa non ha luogo se non tra due debiti che hanno egualmente per oggetto una somma di danaro o una determinata quantità di cose della stessa specie, le quali possono nei pagamenti tener luogo le une delle altre e che sono egualmente liquide ed esigibili (art. 1287 Cod. Civ.); essa non potrebbe quindi allegarsi nel caso ora riferito (1).

535 Fu dubitato se sia valido il patto che, in caso di contestazione fra impresa ed artisti, si sospenderanno le paghe fino all'esito del processo. Questo sarebbe un mezzo assai ingegnoso onde stringere i vincoli della dipendenza: ma gli scrittori della materia non credono che siffatte clausole possano ritenersi efficaci. Le paghe sono dovute e debbono essere retribuite per ciò solo che l'attore presta l'opera sua. Subordinarne il versamento alla condizione che non intenti cause, sarebbe imporgli una condizione contraria all'ordine pubblico, e quindi illecita. Ogni cittadino ha diritto ad invocare la giustizia, ed a reclamare per la sua persona e pe' suoi beni la protezione dell'autorità. Non è lecito di farlo in anticipazione rinunciare, direttamente o indirettamente, all'esercizio di un diritto sì prezioso (2).

536. Nel Capitolo precedente s'è dimostrato che quando l'attore si allontani volontariamente dal teatro cui è addetto, dee rispondere delle conseguenze: e l'impresario è in facoltà tanto di chiedere la risoluzione del contratto, come di instarne l'adempimento, oltre alla rifusione dei danni (nn. 501, 502).

Se l'artista si rifiuta di prender parte allo spettacolo dicendo di avere un impedimento, tutto il momento della disputa sta nella prova della verità e nella importanza del fatto addotto; perchè quando fosse meramente capriccioso o interessato il rifiuto, non si può ammettere che l'artista giuochi l'aspettativa del pubblico, e sia indifferente ai doveri che lo vincolano non tanto con l'impresario quanto col pubblico, dal quale dipende la vita dell'impresa. Una causa di questa specie si agitò fra l'impresario Cipriani e il signor Mazzanti, basso cantante, e fu risoluta a favore di quest'ultimo dal Tribunale di prima istanza in Firenze colla sentenza 30 giugno 1856. Chiedeva il Cipriani L. 745 a titolo di danni per la inesecuzione dello spettacolo al quale si era ricusato di intervenire il Mazzanti, mentre questo riconvenzional-

(1) Agnel, Op. e loc. cit., n. 160.
(2) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. 1, n. 329.

mente domandò il pagamento dell'ultimo quartale anche con arresto personale (1).

537. Si vide pure che tra gli ostacoli più frequenti a verificarsi nel corso di una scrittura primeggia la malattia dell'attore. E in tal caso dovrà egli essere privato delle sue paghe, in proporzione alla durata della malattia? Quasi unanime è in proposito la risposta dei giureconsulti. Siccome il pagamento della mercede è il corrispettivo della prestazione delle opere, così esso non è dovuto evidentemente se non in quanto le opere sono prestate (2): e in conseguenza se per causa di malattia l'artista non può prestare l'opera sua, cessa nell'impresario l'obbligazione di pagare la mercede. Nè si dica che la malattia non è un fatto imputabile a colpa dell'attore; essa deve considerarsi come un caso fortuito che colpisce la persona a cui è toccato. La mancanza di colpa lo esonera da qualsiasi indennizzazione a cui sarebbe tenuto quando la mancanza della prestazione fosse volontaria: ma non può conferirgli il diritto di ricevere il corrispettivo di ciò ch'egli non ha dato (V. anche i nn. 502-504).

La malattia dell'artista può aver cagionato un raffreddamento negli affari dell'impresa, una diminuzione nei profitti: può aver costretto il direttore a fare una nuova scrittura per supplire l'attore ammalato. Sarebbe equo che l'impresario avesse, oltracciò, a pagare servigi che non riceve e la cui privazione può riuscirgli tanto dannosa? No certamente: dee valere nella locazione delle opere lo stesso principio come nella locazione delle cose, che, cioè, non v'è luogo a pretendere il pagamento dell'intera mercede, quando mancò in parte il godimento della cosa locata (art. 1578 Cod. Civile).

Vollero alcuni sostenere che al caso di malattia fosse applicabile il principio che si credette desumere dalla L. 41 Dig. *locat.*, che il locatore dell'opera, quando senza sua colpa non presti l'opera locata, ha diritto alla mercede. Ma quella legge non fu rettamente interpretata: essa dice che *qui operas suas locavit totius temporis mercedem accipere debet, si per eum non stetit quominus operas prestaret:* or questa legge e le altre consimili citate dagli oppositori parlano sempre del caso in cui l'artista offra le di lui opere convenute, e il conduttore di esse non possa o non voglia riceverle. E diffatti il *si per eum non stetit* dimostra che quando *per eum stetit*, cioè quando di-

(1) *Annali di Giurisp.*, an. 1856, pag. 2, col. 1545; — E. SALUCCI, Op. cit. Cap. XI, n. 149.

(2) E. PACIFICI MAZZONI, *Delle Locazioni*, n. 281; — POTHIER, *Louage*, n. 168; — TROPLONG, *Du Louage*, n. 874; — DUVERGIER, II, n. 292; — PACIONI, *de locat.*, cap. 50, n. 12 e seg.; — ZACCHIA, *de salar.*, qu. 19, n. 13; — SALUCCI, Op. cit., n. 79.

pende dalla persona dell'artista, come per essere malato, e non da quella del conduttore, la non prestazione dell'opera, egli non ha diritto alla mercede. La locazione d'opera è un contratto bilaterale, commutativo, in cui ciascuna delle parti conviene pel proprio interesse e non per sussidiare o beneficare l'altra; — e in simili contratti non si acquista, nè si paga la buona intenzione o la buona voglia del locatore, ma l'opera ch'egli presta effettivamente; — la mercede è il prezzo delle opere da prestarsi, non del diritto astratto di averle e dell'obbligo astratto di prestarlo.

La questione fu svolta ampiamente da ambi i contendenti nella causa promossa dal ballerino Antonio Paul contro il cav. Glossop impresario della Scala di Milano e del S. Carlo in Napoli; ma con due conformi giudicati fu ritenuto il principio ormai fisso in giurisprudenza (1), che il caso fortuito di malattia colpisce il locatore dell'opera,

(1) La sentenza 21 febbrajo 1825 del Tribunale di Commercio in Milano, confermata dall'Appello in data 5 luglio stesso anno appoggiava ai seguenti motivi: « Non ha sostanzialmente contrastato il reo convenuto la circostanza che l'attore sia stato impedito dal ballare per malattia sopragginntagli dopo la seconda sera, nella quale ha ballato sul teatro della Scala, ma ha contraddetto il diritto preteso dall'attore medesimo d'essere soddisfatto della somma di lire 17.910 per mezzo dell'opera locata, e non eseguita.

» L'esame dei testimonj allora solo sarebbe stato necessario quando dal nudo fatto della malattia fosse sorta l'azione al pagamento della mercede pattuita, ma così è che la quistione fu portata al punto di mero diritto, a determinare cioè se la sopraggiunta malattia all'attore, quale ha impedito la prestaziona della sua opera, abbia o no tolta l'azione al pagamento delle lire 17,910.

» Osservando la scrittura 17 febbrajo 1824 si ha al capo IV: *che il signor Paul s'impegna dopo avere ballato due mesi a Napoli, a recarsi a Milano a spese dell'amministrazione, e di ballarvi per due mesi, cominciando dal 12 agosto sino al 12 ottobre.* Si ha al capo V, *che il signor Paul si impegna a ballare al teatro della Scala tre volte per settimana, ed inoltre un passo a due, ciò che farà quattro volte la settimana* Si ha al capo VI, *che il signor Glossop si impegna pagare al signor Paul lire* 18,000. Si ha al capo XI, *che quello dei due contrattanti, che mancherebbe a questo impegno pagherebbe la somma di* 30,000 *franchi di penale all'altro, eccettuato il caso di forza maggiore.*

» Ora dalle combinate disposizioni di questi capi risulta, che l'attore Paul doveva ballare quattro giorni per settimana entro due mesi mediante lire 18,000, e con la penale di lire 30,000 quando avesse mancato al patto volontariamente. Paul mancò al patto, e ne fu causa una forza maggiore, la sopraggiunta malattia; questa lo esonerò bensì per sè stessa dalla penale del capo XI; ma non gli diede il diritto alla mercede contrattuale, a quella mercede che stava unicamente in correspettivo della danza.

» È veramente un caso fortuito la malattia, che assale un corpo sano, ma l'attore, che si è obbligato di prestare la sua opera come ballerino per un numero determinato di giorni nel periodo d'un'epoca determinata doveva pur prevedere la possibilità di cadere malato, e di non poter perciò compire il suo debito. Antiveggendo questo accidente, e volendo premunirsi contro qualunque consegnenza di esso doveva nella scrittura di contratto non solo precisare il caso di una malattia in genere, ma pattuire l'obbligaziona nel reo convenuto di corrispondergli le lire 18,000 anche nel caso, in cui non avesse per ciò solo potuto ballare.

» L'ommissione di questo specifico sostanziale patto, la particolare conformazione della scrittura di contratto diversa dalle ordinarie scritture di simili genere, l'introduzione espressa del caso descritto nel patto XI, hanno portato a ritenere, che il caso fortuito della malattia operasse a danno dell'attora anzichè del reo convenutu, e gli togliesse il diritto al conseguimento della somma convanuta nel patto VI.

e gli toglie il diritto al conseguimento della mercede convenuta, se non siavi patto in contrario. Egli ha però diritto al pagamento corrispettivo dell'opera già da lui prestata, in proporzione della mercede pattuita per tutta la durata della scrittura.

Chi pretende la maggior durata della malattia ha il carrico della prova.

La sig. Maria Destin ritenevasi creditrice verso i signori Brunello e Zamperoni, quali impresarj del R. Teatro alla Scala di Milano, della somma di L. 1075, importo dell'ultima quindicina di stipendio, qual prima donna assoluta nel R. Teatro della Scala, per la stagione di Carnevale-Quaresima 1866-67. Li chiamò in giudizio. Opposero i convenuti che fra le condizioni preliminari del contratto v'era quella « che si avessero salvi sempre a favore dell'impresa, tutti i casi » d'incendio, guerra in luogo, fatti di principi, pubbliche calamità, » grandi riparazioni o ristauri al teatro, sospensioni di recite per or- » dini superiori o proteste dell'artista per parte della Direzione Tea- » trale, malattia dell'artista che oltrapassi otto giorni nel complesso » della stagione, non che qualunque altro caso fortuito tanto avveni- » bile quanto avvenuto nella persona di lei o da essa dipendente; » in questi singoli casi, dimostrativamente contemplati, l'onorario » deve essere pagato in proporzione delle recite effettivamente da lei » eseguite, o, secondo i casi, del tempo pel quale essa rimase a di- » sposizione dell'impresa ». Opposero, che durante le stagioni di Carnevale-Quaresima suddetti l'attrice interruppe per cagione di malattia per ben sedici giorni le sue prestazioni quantunque richiestane, e precisamente dal 3 al 10, dal 22 al 27 febbrajo 1867 inclusivamente, non che nei giorni 16 e 21 marzo successivo, e conchiusero, in via principale, d'essere assolti dall'avversaria domanda, spese rifuse, ed in via subordinata d'essere ammessi a provare con testimonj la circostanza suddetta. Il Tribunale: « Osservato che l'attrice ammise che fra i patti del contratto quello pure vi fosse a favore dell'impresa, della malattia dell'artista che oltrepassi otto giorni nel complesso della stagione, e che in tal caso l'onorario debba essere pagato in proporzione delle recite da lei effettivamente eseguite, o, secondo i casi, del tempo pel quale egli rimase a disposizione dell'impresa;

» Osservato che l'attrice impugnò d'essersi nella stagione in di-

» Se non che avendo per admissione delle parti ballato per due volte l'attore sul teatro della Scala, si trovò giusto di riservargli il diritto di chiedere il pagamento di quella somma, che divisa in ragione di quattro volte per settimana dal giorno 12 agosto al giorno 12 ottobre 1824 sopra franchi 18,000 gli compete in correspettivo delle due volte nelle quali ha ballato pel detto teatro della Scala; — ZINI, *Giurisp. pratica,* Vol. VIII, pag. 134.

scorso ricusata otto giorni di cantare per malattia od altro, ma solo quattro volte perchè ammalata, per cui non essendosi verificato il patto del contratto, deve la sua domanda essere assecondata;

» Osservato che l'unico punto di contestazione verte sulla durata della malattia dell'attrice; che sostenendo i convenuti essere stata non già di quattro, ma bensì di sedici giorni, toccava ad essi il carico della prova che si assunsero provocando la testimoniale alla quale l'attrice oppose d'inammissibilità per essere irrilevante ed inconcludente;

» Osservato che tale prova si presenta invece della massima influenza dipendendo dall'esito della medesima lo scioglimento della tesi, mentre se venisse stabilito che l'attrice non potè cantare per sedici giorni, sarebbesi verificato il patto del contratto da essa ammesso; — ammise la prova testimoniale provocata dai convenuti sulla durata della malattia dell'attrice ».

538 Se l'artista malato fosse anche socio nell'impresa, i suoi rapporti andranno regolati a seconda delle convenzioni (V. n. 202).

539. Quando però la malattia abbia durato pochi giorni non può togliere all'artista i suoi onorarj: e credo applicabile al caso la sentenza di Paolo sul legato: *Stichus si meo heredi anno servierit liber esto:* il giureconsulto non esitò a ritenere che: *si quibusdam diebus valetudo aut alia justa causa impedimento fuerit quominus serviat, et hi anno imputandi sunt:* e i motivi si ispirano alla più squisita equità: *servire enim nobis intelliguntur etiam hi quos curamus ægros, qui cupientes servire, propter adversam valetudinem impediuntur* (1).

Gli stessi autori citati al n. 537 consentono infatti che, ove si trattasse di una indisposizione di pochi giorni, non si fa luogo a sospensione o diminuzione di mercede, perchè quella indisposizione è cosa ordinaria e perciò prevista nel contratto, e la diminuzione od anche la breve mancanza del servizio possono compensarsi agevolmente con l'impegno di maggior diligenza e maggiore operosità nei giorni avvenire (2): l'impresa o il direttore non ponno soffocare le voci imperiose della coscienza e dell'umanità per appigliarsi a' principj assoluti del rigoroso diritto, che in tale materia sarebbero inutilmente invocati.

La consuetudine teatrale ha portato a giorni otto il termine per

(1) L. 4, § 5, D *de statu lib.;* — POTHIER, *Du louage*, n. 168.

(2) E. P. MAZZONI, loc. cit.; — Decis. sac. Rota rom. *in re commerc.* dal 1821 al 1842, pag. 145; — AGNEL, *Code-Manuel des art*, n. 406; — DALLOZ, Op. cit., *Théâtre*, n. 195; — VIVIEN e BLANC, *Legislat. des Théâtres*, n. 232; — VULPIAN e GAUTHIER, *Code des Théâtres*, pag. 258.

il quale, in caso di malattia, non può essere sospesa o diminuita la paga dell'artista (1). Alcuni vorrebbero portare questo termine a 12 o 15 giorni, osservando che le indisposizioni più brevi possono essere occasionale dalle fatiche serali alle quali soggiacque l'artista, per cui li otto giorni di uso pajono un termine troppo ristretto (2). Ma questa ragione medesima è quella che giustifica l'equità dell'uso teatrale: poichè si mette a carico dell'impresa quella malattia soltanto che non abbia una durata troppo lunga, e che il più delle volte è appunto conseguenza delle fatiche del teatro: laddove un termine più lungo potrebbe riuscire di troppo aggravio all'impresa stessa anche per le conseguenze sopra notate (pag. 505).

Piuttosto devesi considerare che questo beneficio non potrà essere accordato all'artista il quale invece di essere scritturato ad anni o a stagione, fosse scritturato soltanto per poche recite: in questo caso egli dovrebbe tollerare una diminuzione della sua mercede proporzionata alle recite mancate.

Noteremo, inoltre, che la consuetudine teatrale per cui non si fanno deduzioni a pattuiti quartali per malattia non eccedente gli otto giorni, non può invocarsi dall'artista se il caso di malattia è previsto e disciplinato dal contratto (3). La consuetudine è legge sol quando manca la legge della convenzione: allorchè questa ha disciplinato i rapporti dei contraenti, sarebbe incivile ricorrere agli usi teatrali.

540. La malattia dell'artista deve essere constatata dai medici del teatro, o spediti dalla direzione, non bastando a sua discolpa i certificati del medico di sua fiducia. Così fu ritenuto nella causa Corti contro Cruvelli (n. 503), e in altri casi moltissimi (4). Nè i sacerdoti dell'arte salutare vorranno imputarci di irriverenza se ripetiamo questa massima consacrata dall'uso e dalla giurisprudenza teatrale, mentre vale anzi a toglierli spesso da situazioni imbarazzanti in cui possono

(1) Ascoli, *Giur. teatr.*, n. 187; — Corte d'Appello di Genova, 5 luglio 1851; Granzini, contro Canzio, V. a pag. 137, in princ.

(2) Vulpian e Gauthier, *Code des Théâtres*; — Salucci, *Manuale della Giurisp.*, n. 76.

(3) Vedi la succitata sentenza 5 luglio 1851 della Corte d'Appello di Genova in causa Canzio contro Granzini, riferita a pag. 137: e Bettini, *Giurispr. degli Stati Sardi*, 1851, P. II, col. 671. In quella sentenza fu anche stabilito il principio, degno di essere qui richiamato, che quando non possa darsi lo spettacolo per indisposizione passeggiera di un attore, non è lecito all'impresario di scritturare altro artista in *surrogazione* di quello e ritenersi sciolto in suo confronto: egli potrà farlo *supplire*, ma non surrogare altro attore nel suo contratto (pag. 136).

(4) Sentenza 3 maggio 1839 della Corte di Rouen in causa Valter e Arago contro l'artista Jolly, e 5 giugno 1838 del Tribunale della Senna in causa Crosnier contro Revial, nella quale Revial fu condannato a franchi 500 per rifiuto a recitare, non essendosi constatata la malattia dai medici del teatro; — Agnel, Op. cit., n. 103, 107; — Dalloz, loc. cit.; — Salucci, Op. cit., pag. 48, n. 75; — Ascoli, *Giurisp. Teat.*, Tit. VI, n. 262.

trovarsi nel delicato esercizio della loro professione. L'artista però, discordando i voti dei due medici, potrà domandare la nomina di un terzo al Tribunale (1). Veggasi, inoltre, quanto si disse al citato n. 503.

541. Allorquando, poi, fosse constatato che la malattia annunciata dall'artista dovesse ritenersi simulata, e con ciò egli mirasse sottrarsi agli obblighi impostigli dal suo contratto, egli sarebbe evidentemente tenuto alla indennizzazione che dovrà commisurarsi a seconda dei casi sia con riguardo all'importanza della parte a lui affidata, od ai profitti che può aver fatto mancare all'impresa, od alle spese da questa sostenute onde supplire alla sua assenza, come avvenne nella causa Corti contro Cruvelli succitata ed altre diverse (nn. 522, 523).

542. Riguardo alla malattia dell'artista drammatico, opina il Salucci, che non possa applicarsi il principio sovraccennato che l'uso teatrale ha accolto per le brevi indisposizioni dei cantanti. Le scritture drammatiche, dice egli, sono a tempo lungo, e l'artista può rimettere, quando sia risanato, il tempo perduto, come suol dirsi, e restaurare il capo-comico dei sofferti discapiti. Nei rapporti dunque dell'artista drammatico, la malattia è un caso di forza maggiore, di cui non può essere responsabile l'artista medesimo, salvo speciali convenzioni (2).

543. Che dovrà dirsi se l'attore, o la ballerina, per esempio, cadono malati durante il viaggio per recarsi alla piazza, ovvero ricevono una ferita in teatro durante lo spettacolo, per cui sia loro impedita la prosecuzione del servizio teatrale? Si farà luogo alla risoluzione del contratto, o alla applicazione della teoria consuetudinaria di abbuonare otto giorni di malattia? Avranno diritto a ripetere dall'impresa l'indennizzazione?

In generale ognuno deve sopportare gli effetti, per quanto gravi, delle sventure che colpiscono la sua persona, e deve subire le conseguenze tutte della propria vita. Or se questa è dedicata ad un'arte o mestiere, è necessario rassegnarsi al bene come al male, ai benefizi come ai pericoli e danni, che ne possono derivare, di guisa che la malattia che durasse oltre li otto giorni portati dalla consuetudine teatrale, sarebbe a carico dell'artista. Ma converrebbe scendere in diversa sentenza e ammettere l'artista a reclamare i danni, se la ferita dipendesse da negligenza o colpa qualsiasi di un macchinista o di altri, contro i quali si potrebbero reclamare i danni, e in sussidio contro la impresa, come obbligata civilmente pel fatto colposo dei

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit.
(2) SALUCCI, *Man. della Giurisp. dei Teatri*, n. 96.

propri servi e salariati. Questa massima si fonda nel principio che ciascuno è obbligato non solo pel danno che cagiona col fatto proprio, ma anche per quello che viene arrecato col fatto delle persone delle quali deve rispondere (art. 1151, 1152, 1153 Cod. Civ.): e nella pratica giurisprudenza abbiamo la conferma di molte decisioni (1).

Se, pertanto, l'impresario non provvede convenientemente onde non vi sia pericolo per l'artista, può questi ricusare di far la sua parte.

544. L'interruzione del servizio per causa di gravidanza trae seco la sospensione dalla paga, tanto se trattisi di donna maritata come se di zitella. Vivien e Blanc, n. 235, seguendo l'opinione contraria, dopo aver ammesso che la malattia di un attore interrompe la decorrenza degli emolumenti, vorrebbero che così non fosse al sopravvenire della gravidanza in una attrice (2). Questo impedimento, secondo essi, non dev'essere riguardato come *volontario!* Ma la sopravenienza di una malattia dipende forse dalla volontà del malato più che la gravidanza? Ciò che autorizza l'impresa a non rilasciare la mercede, si è il fatto della cessazione dei servigi, qualunque ne sia la causa, purchè a lei non imputabile. E questo fatto si verifica tanto nelle malattie ordinarie come nella gravidanza: per cui deve inferirsene che non avendo l'attrice prestato l'opera sua per un certo tempo, in causa di un avvenimento non imputabile al direttore, questi non può essere tenuto a pagare la rimunerazione di un servizio che non ha ricevuto (3).

L'epoca in cui debba sospendersi il servizio e la paga a cagione della gravidanza inoltrata si determina dal direttore. È rimesso a lui il decidere fino a quando possa l'attrice presentarsi decentemente

(1) Decis. Bandini e Bouturlin dell'8 luglio 1846, e Lenzoni e Campani del 3 novembre 1853, e Bellini e Parli del 25 luglio 1853, e Salvestrini e Andreini e Trambusti del 18 aprile 1834. — SALUCCI, *Giurisprud. Teatr.* Op. cit., pag. 52, n. 83.

(2) Il Tribunale di Commercio di Nancy seguiva l'opinione di VIVIEN e BLANC, nella sentenza riferita dalla *Gaz. des Trib.*, 15 mag. 1845 sulla seguente fattispecie.

La sig. Bernard era scritturata al teatro di Nancy, quale prima donna cantante, collo stipendio di 600 franchi al mese. Essendo rimasta incinta, dovette astenersi dal teatro dal 15 dicembre fino al 15 gennajo. Or una clausola della sua scrittura portava « che l'artista rinunciava alla sua paga per tutto quel tempo che rimanesse assente dal teatro o che avesse interrotto l'esercizio ordinario de' suoi talenti per causa di malattia o per circostanza proveniente da fatto suo ». Il Tribunale condannò il direttore a pagare gli emolumenti dal dicembre al gennajo: « Ritenuto che un direttore di teatro il quale contrae con una donna legittimamente maritata deve attendersi la probabile interruzione del servizio per sopravvegnenza di figli; — Che s'egli è d'uso di trattenere agli artisti la loro paga pel tempo che stanno lungi dal teatro in causa di malattia, l'assenza per causa di parto è circostanza troppo speciale, perchè in difetto di espressa convenzione, il Tribunale possa confonderla colle altre cagionate da malattia, e supplire d'ufficio al silenzio della convenzione; — Che la gravidanza, e quindi il parto, è presso la donna maritata uno stato normale ». — Non è facile consentire col Tribunale di Nancy.

(3) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 335; — E. AGNEL, Op. cit., p. 131, n. 209.

innanzi al pubblico nelle parti che le sono affidate. Il desiderio dell'attrice di non interrompere il corso de' suoi onorarj potrebbe farle superare certe cautele che l'interesse della scena e dello spettacolo non può trascurare. Egli è però necessario che l'opposizione del direttore alla continuazione del servizio sia fatta in buona fede, ed abbia per vera causa lo stato fisico dell'attrice. Non sarebbe quindi fondata se la gravidanza fosse quasi impercettibile al pubblico. Una contesa di questo genere fu portata al Tribunale di Commercio dalla Sig. Gougibus, prima ballerina del *Cirque-Olympique*. Come era disputato se la gravidanza fosse o meno avanzata, il Tribunale deferì la questione al medico del *Théâtre-Français*, quale arbitro relatore (1).

545. Che la gravidanza, ove impedisca la prestazione d'opera, sia titolo legittimo all'impresario onde sospendere la paga, ben si comprende per le ragioni sovra allegate: ma non saprei soscrivere al giudicato riferito dal Dalloz, secondo il quale sarebbesi deciso che lo stato di gravidanza d'un'attrice *non maritata* non costituisca un impedimento legittimo, e quindi non possa opporsi all'azione di danni che promovesse l'impresario o direttore verso l'attrice, per l'inadempimento della scrittura da essa contratta (2). Egli soggiunge che gli autori, nel medesimo senso, ammettono che un individuo non può legittimamente sottrarsi col matrimonio all'esecuzione del contratto di locazione d'opera: e che a maggior ragione deve così ritenersi allorquando il fatto volontario da cui proviene l'impedimento non ha in sè nulla di onorevole.

Ma io non credo che nei giudizi abbiano a discutersi trattati di continenza, per misurare i diritti e gli obblighi degli attori e delle imprese: nessuna legge civile o penale fa colpa alla donna nubile dello stato di gravidanza, e solo l'adulterio e il concubinato sono punibili nei casi previsti dal Codice (art. 483. 485 Cod. Pen.). Nei rapporti civili, pertanto, la distinzione fra la donna nubile e maritata per gli effetti della gravidanza sembra del tutto infondata e arbitraria. Lo stesso Dalloz, parlando altrove (nella stessa *Jurisprud. gen.* al n. 200)

(1) *Gazette des Trib.*, 14 genn. 1830. — Per le questioni sui varj casi nei quali la donna ha interesse a simulare o dissimulare la gravidanza, V. LAZZARETTI, *Medic. leg.*, T. II, P. 3, tit. 2, pag. 77 e seg.; — GANDOLFI, *Med. for.*, T. II, P. V., cap. 70.

(2) *Rep.* Voc. *Théâtre* n. 227 — Trib. di Comm. della Senna, 2 genn. 1857; il caso è riportato e la decisione seguita dall'ASCOLI. Madamigella Plunckett si era obbligata con contratto 1.° ottobre 1856, verso gl'impresarj fratelli Marzi, di ballare al teatro *La Fenice* di Venezia dal 20 ottobre al 1.° dicembre di quell'anno. Essa non si presentò all'epoca fissata, allegando l'impossibilità risultante da gravidanza, ma, dietro domanda di quell'impresa, il Tribunale di Commercio della Senna, con sentenza del 2 gennajo 1857, la condannò al pagamento di Fr. 2,000 per danni ed interessi. *Studi di Giurispr. teatr.*, n. 195. — La mancanza di motivi non ci permette di analizzare il giudicato.

di questa decisione, soggiunge: *cette solution, bien que conforme à la morale, peut paraître bien rigoureuse.* Il che val quanto dire ch'ei disapprova, in linea giuridica, la sentenza; ed io pure. Tutto ciò che le leggi civili e penali non vietano, non può fondare titolo di indennizzazione (1), quindi neppure la gravidanza, se non vogliansi convertire i Tribunali di giustizia in Tribunali di penitenza. Per conchiudere, ripeterò, che, a mio avviso, maritata o non maritata, l'artista che per titolo di gravidanza *sopraggiunta dopo la scrittura* manca di prestare l'opera sua per un termine maggiore di otto giorni, dovrà soggiacere a proporzionata riduzione di mercede, o a scioglimento del contratto secondo le circostanze, non mai a indennizzazione.

Piuttosto credo meritevole di nota qualche considerazione che ci viene fornita dai fisiologi e non vidi avvertita nelle opere legali di giurisprudenza teatrale. Essi ci apprendono che tanto nello stato di mestruazione, come in quello di gravidanza, la voce delle cantatrici viene con facilità a modificarsi, sicchè, sotto tali condizioni, esse non trovansi, di regola, nella pienezza dei loro mezzi. Avendo parte da diversi anni alla direzione del Teatro alla Scala, conobbi, infatti, qualche prima donna, la quale, durante i corsi mensili, chiedeva, anche per consiglio medico, di avere *riposo* od almeno di omettere qualche aria o pezzo più difficile e faticoso. — Meno sensibili nella mestruazione, queste modificazioni si rendono più notevoli nello stato di gravidanza, durante il quale, tra la perduta agilità della persona, tra le modificazioni che subiscono gli organi destinati alla fonazione per l'accresciuto volume dell'utero, e tra i cambiamenti notevoli che subisce la voce, malamente potrebbe l'artista soddisfare agli obblighi assunti verso l'impresa ed il pubblico. A tutta ragione, pertanto, gli specialisti avvertono essere obbligatorio nelle prime donne il manifestare alle imprese il loro stato di gravidanza *prima* di firmare o ratificare le scritture, dappoichè non manifestando ciò e diminuendosi i mezzi vocali nella cantante, l'impresa con ragione potrebbe protestare pei danni tutte le volte che potesse dimostrare essersi sottaciuta la gravidanza anteriore alla sottoscrizione del contratto teatrale (2).

546. Che se l'interruzione del servizio procedesse da arresto per debiti o per processo penale, si osserveranno le norme indicate al n. 505. Quando pure non si potesse imputare a colpa dell'artista un tale impedimento e lo si dovesse considerare un mero caso fortuito,

(1) *Nemo damnum facit nisi qui facit id quod facere jus non habet* L. 151 Dig., *de reg. jur.*

(2) D.r I. Galligo, *Sull'igiene della voce*, Appendice al *Manuale* del Salucci, Cap. VI, p. 200; — Valle, *Cenni sulle aziende teatrali*, Cap. VIII, pag. 123.

varrebbe sempre il principio che il caso fortuito è a danno di colui nella cui persona avviene.

547. Se la paga dell'artista fu convenuta a rate mensili, e durante il corso della scrittura il medesimo ottenga od abbia per patto un congedo o permesso d'assenza per oltre un mese, deve ritenersi che durante questo termine di vacanza o permesso i salarj sono sospesi.

548. Per il migliore servigio del teatro, per dar tempo alle prove ed al perfezionamento degli spettacoli, e per altri motivi di interesse ed ordine interno può l'impresa sospendere le recite. Così pure essa non deve indennità all'artista se la sospensione è resa necessaria da incendio, ordine superiore, od altro caso fortuito a lei non imputabile (art. 1226 Cod. Civ.). In questi casi le paghe dovrebbero regolarsi in proporzione dell'opera prestata o del tempo in cui l'artista rimase a disposizione dell'impresa prima del caso fortuito.

549. Ma per politiche dimostrazioni od altro fatto che non risguarda direttamente l'esercizio teatrale essa non può sopprimere le recite e trarne pretesto a decimare le paghe degli artisti.

Se, dunque, un impresario, per timore di pubbliche turbolenze o per mero arbitrio chiude il teatro o sospende le rappresentazioni, egli deve ugualmente adempire ai suoi obblighi verso li artisti, specialmente quando la chiusura non provenga da ordine governativo, giacchè il timore dell'impresario, o i pericoli della circostanza non ponno considerarsi casi di forza maggiore. Il Tribunale Civile di Roma in grado di appello con sentenza 8 marzo 1851 decise una simile disputa sovra istanza della celebre Gabussi, la quale nel 16 novembre 1848 dovea cantare nel teatro *Torre Argentina*, scritturata dall'impresario Lopez; se non che il teatro rimase chiuso per ordine di questo, essendosi in detto giorno verificato l'assassinio del conte Rossi. Chiedeva la sig. Gabussi contro il Lopez scudi 41. 66, quota che le doveva pagare per la sera del 16, e che aveva trattenuto pagando il quartale in cui la sera del 16 era compresa. La prima sentenza fu contraria alla sig. Gabussi, ma in appello essa riuscì vittoriosa (1).

(1) « Considerando che la sospensione della recita di cui si tratta, non avvenne altrimenti per ordine del governo ma per fatto dell'impresario, il quale varie ore prima che avesse luogo lo spettacolo determinò di non farlo, e avvisò la Gabussi di non accedere al teatro; — Che mentre pel tristissimo fatto del 16 novembre 1848 non può criticarsi, ma lodarsi invece la determinazione suddetta, non potea però trarsi all'effetto di togliere alla Gabussi la corrispondente rata dello stipulato onorario: al che ottenere avrebbe dovuto verificarsi l'estremo della forza maggiore atta a dispensare dalla esecuzione di un contratto, ed a esimere dall'adempimento di una obbligazione; nè d'altronde è giustificata l'assoluta impossibilità di fare agire il teatro Argentina in che avrebbe dovuto risolversi la forza suddetta: e, per quanta gravità debbasi attribuire al disastro del 16 novembre, non porterà giammai una sana logica a conchiudere che

Questa superiore decisione, come osserva il Salucci, è conforme ai principj del diritto e dell'equità. — Non è qui il luogo di ripetere che il caso fortuito procede sempre a danno del locatore (1): non può dirsi caso fortuito un fatto o non fatto che dipese dall'arbitrio dell'impresario. Nella specie poi dovea notarsi che la paga non era fissata per ogni recita in cui venisse cantata l'opera, ma per tutta una stagione teatrale (2). E neppure la formola, che s'inserisce nelle scritture teatrali « *saranno riservati a favore dell'impresa i casi fortuiti ecc.* » munita anche di giuramento, ha la forza di far sottostare l'artista ai casi imprevedibili (3), e meno poi alle conseguenze derivanti da fatti arbitrarj dell'impresa. E quantunque una agitazione popolare possa esser causa di timore in molti, i quali a tutt'altro pensino che a divertirsi ed andare al teatro, rimangono d'altro canto molte persone o indifferenti o impassibili, o anche parteggianti del-

mancasse un sol grado di probabilità di poter fare la recita; — Che tanto maggior peso acquista la suddetta osservazione, in quanto che l'impresario, lungi dall'aspettare il tempo ordinario dell'azione, volle sospenderla in prevenzione, per cui non avendo neppur concorso nel caso i requisiti *de loco et tempore* che aver deve la forza maggiore all'effetto di cui sopra, si converte la disputa in una questione di probabilità: d'altronde lo stato della città all'ora consueta dello spettacolo era tale da non escludere affatto la probabilità di eseguirlo, mentre erano aperti e frequentati i negozi, le trattorie, i caffè, i bigliardi ed altri luoghi di raduno, nè era insomma impedito l'esercizio delle umane azioni; — Che trattandosi inoltre dell'applicazione di un patto tutto favorevole all'impresario e odioso all'artista, la quale per disposizione di ragione avrebbe avuto il diritto all'intiero onorario benchè fuori di sua colpa non avesse prestato l'opera, deve farsi nel senso più possibilmente restrittivo, che più lo ravvicini al dritto, e meno nocivo a colei che n'è gravata; — Che in ogni modo, mentre per le supposte ragioni non saria stato certo il diritto dell'impresario a ritenersi la rata serale dell'artista, i posteriori suoi stessi fatti pienamente convincono che egli medesimo riconobbe l'inapplicabilità del patto a quel caso, o preferì almeno di non volerne fare una disputa quando pagò liberamente, e senza alcuna riserva il terzo quartale entro cui era compresa la mancata recita, e quando mentre ne avrebbe avuto l'agio, neppure fece mai motto di voler obbligare l'artista a sostituirne altra fra le diverse sere di riposo che succederono: che anzi fece altre vacanze di sua mera volontà ed elezione, siccome quella del 7 dicembre che saria stata l'ultima della stagione. Nè sussiste poi in fatto quanto l'unico ed inattendibile testimonio Marzi asserisce, che cioè la sera del 7 dicembre non fu eseguita la recita per preghiera che ne aveva fatta la Gabussi la precedente sera del 6, perchè nel manifesto pubblicato dall'impresario la mattina del medesimo giorno 6, ed in atti prodotto dalla Gabussi, annuncio che quella sera avrebbe avuto luogo la recita ultima della stagione; — Che per la retta applicazione del patto invocato dall'impresario non era in fatti da vedersi unicamente se avesse avuto o no luogo la recita del 16 novembre, ma se fosse stata compita o no la stagione, perchè, non essendo quella che viene in disputa costituita a sere continue, ma utili, non potea verificarsi la mancanza finchè vi fosse stato luogo a poterla supplire, e non avendo l'impresario sostituito altra recita a quella del 16 novembre, ma avendo invece chiuso la stagione una sera prima, deve intendersi questa pienamente consumata a fronte della mancanza suddetta; — Il Tribunale, pronunciando definitivamente in terzo grado di giurisdizione, conferma l'appellata sentenza, colla condanna dell'appellante alle spese di questo terzo grado. — BELLI, *Giorn. del For.*, anno 1851, pag. 177 e 181.

(1) *L.* 19, 59, ff. *Locat.* — L. 38, Cod. cod. tit.; — PACION, *De local. et cond.*, cap. 50, n. 2, 15 e 19; — VOET, *ad Pand.* lib. 19, tit. 2, § 27; — PAOLUCCI, disc. 82, n. 70 e seg.; — COSTANT, Vot. decis. v. 375, n. 37; — Rom. *Reduct. honor.* dell'8 aprile 1829, *cor. de Retz.* § 12.

(2) Flor. *prætensæ reductionis salari*, cor. FINETTI in *Thes. Omb.* Tom. 7, dec. 39, n. 13.

(3) L. 6. § 1, ff. *De transac.* — PACION, Cap. 49, n. 64; — POTHIER, *Des oblig.* § 168; — VINNIO, *Partit. Fur.* lib. II, cap. 66; — CALVIN. *Lex. jurid.* alla V. *Vis major.*

l'agitazione popolare, che possono andare al teatro e riempirlo. D'altronde l'impresario che in simili casi si fa giudice della opportunità di chiudere il teatro, mette il proprio esagerato timore in luogo di quella prudente cautela che è rimessa all'autorità governativa (1).

550. Se le recite venissero ad essere sospese per lavori di abbellimento, per riparazioni o ristauri al teatro, si sospenderanno forse nel frattempo le paghe degli attori? Qualche norma, per analogia, possiamo desumerla dall'art. 1580 Cod. Civ. (V. n. 551) ove sono regolati i rapporti fra locatore e conduttore nel caso che per effetto di riparazione venga a mancare in tutto od in parte il godimento della cosa locata. Anzitutto convien distinguere: le riparazioni o ricostruzioni ponno essere necessarie od urgenti, e ponno non esserlo. Supponiamo che siano necessarie ed urgenti: se divennero tali per colpa del direttore, perchè egli non avrà fatto in tempo utile, ed a misura che abbisognavano, le opere necessarie di manutenzione, o perchè fuvvi da parte sua negligenza, o perchè non avrà osservato i regolamenti intorno ai nuovi lavori, le paghe degli attori non dovranno essere sospese. Lo stesso dicasi se i riposi hanno luogo a cagione di abbellimenti che al direttore piace di attuare nella sala o nei locali annessi del teatro. Il direttore non può dal suo arbitrio, dalla sua colpa o negligenza dedurre un titolo onde sottrarsi all'adempimento delle obbligazioni incontrate. Parimenti se per decoro del teatro, o per viste di proprio interesse il direttore sospendesse le recite onde praticare nuove opere o ristauri, ciò non deve, ripetesi, minimamente influire sulla esecuzione dei suoi obblighi contrattuali: gli attori misero a sua disposizione l'opera loro, ed egli deve imputare a sè solo l'impossibilità in cui trovasi di utilizzarla: deve quindi pagarli a termine delle convenzioni.

Ma se, al contrario, i lavori divennero necessarj ed urgenti per vetustà o per casi fortuiti che la volontà e lo zelo del direttore non potevano impedire, la forza maggiore esclude, in tal caso, ogni responsabilità (art. 1226 Cod. Civ.). Nessuna colpa è a lui imputabile; trattasi di un avvenimento indipendente dal fatto suo, che grava del pari su lui e sugli attori, impedendo a questi di prestare l'opera loro, e al direttore di usarne.

Si dovrà, pertanto, applicare la regola generale, in forza di cui la mercede, in materia di locazione d'opera, non essendo che il rappresentativo di un lavoro, non è dovuta quando il lavoro non venne

(1) E. Salucci, *Manuale della Giurisprud. dei teatri*, n. 227, 228.

fornito; e il direttore non è tenuto alle paghe in quel periodo di tempo nel quale le riparazioni o ricostruzioni l'obbligano a far riposo.

Da questa regola dovrebbesi però nell'applicazione deviare quando le riparazioni o ricostruzioni non esigessero che un riposo di pochi giorni. Codesti sono leggieri inconvenienti che si suppone le parti abbiano preveduti e calcolati nel fissare la cifra della paga (1). I brevi riposi sono da pareggiarsi alle brevi indisposizioni ed assenze degli attori, di cui parlammo ai nn. 501, 539.

551. Ma se il direttore, quando le nuove opere necessarie ed urgenti devono cagionare un lungo riposo, è sciolto dall'obbligo di soddisfare le paghe, deve pure ammettersi che gli attori, alla loro volta, abbiano diritto a chiedere la rescissione delle loro scritture e portare altrove l'opera loro, avvegnachè una forza maggiore si opponga alla completa esecuzione del contratto. Anche questa soluzione è conforme al disposto dell'ultimo alinea dell'art. 1580 Codice patrio, il quale prescrive che: « Se durante la locazione la cosa locata abbisogna di riparazioni urgenti e che non possono differirsi fino al termine del contratto, il conduttore deve soffrire, qualunque sia, l'incomodo che gli arrecano, quantunque nel tempo che si eseguiscono resti privato di una parte della cosa locata. — Se però tali riparazioni continuano oltre venti giorni, viene diminuito il prezzo della locazione proporzionatamente al tempo ed alla parte della cosa locata di cui il conduttore è rimasto privo. — Se le riparazioni sono di tal natura che rendano inabitabile quella parte che è necessaria per l'alloggio del conduttore e della sua famiglia, si può secondo le circostanze far luogo allo scioglimento del contratto. »

Sarà quindi aperta alle imprese l'alternativa di abbandonare gli attori o di continuare a corrisponder loro la paga.

552. Le scritture teatrali contengono sovente il patto, che in caso di chiusura del teatro per qualsivoglia causa « preveduta o non preveduta » l'attore debba assoggettarsi alla sospensione o diminuzione della sua paga. Queste convenzioni hanno per le parti vigore di legge. Ma anche quando fu stipulato che, in caso di chiusura, l'attore scritturato non possa reclamare la sua paga, egli ha diritto di esigerla ugualmente, qualora la durata della chiusura coincida colla durata del permesso d'assenza ch'egli eventualmente si fosse riservato, e la paga sia stata stabilita in un tanto all'anno. Così, se il permesso di assenza sia di due mesi, e, in questi due mesi il teatro sia rimasto

(1) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. I, n. 339.

chiuso, la clausola relativa alla sospensione della paga diverrebbe inapplicabile, dacchè l'attore ha prestati i dieci mesi di servizio in vista dei quali fu determinata la somma che è a lui dovuta per l'intiero anno (1).

553. Una delle questioni più frequenti nella giurisprudenza teatrale e non sempre agevole a risolversi è quella di sapere se l'impresa sia abilitata a sospendere le paghe dell'artista allorchè questo è disapprovato dal pubblico.

Nondimeno io credo che, eliminando tutte le difficoltà che ponno sollevarsi in linea *di fatto*, la soluzione in linea *di diritto* si possa stabilire con fondamento di ragione. Intanto lasciamo alle *prove* il cómpito di accertare in giudizio se la disapprovazione fu assoluta, insistente, spontanea e non creata artificiosamente: e su ciò richiamo quanto dissi al n. 464. Quando, poi, le dichiarazioni testimoniali abbiano posto in sodo con sicurezza che l'attore venne rifiutato dal pubblico, converrà premettere una distinzione. O siamo alle prime recite, ovvero la disapprovazione del pubblico si manifesta nel corso della stagione. Nella prima ipotesi applicheremo le norme indicate al Capitolo *Dei debutti* (nn. 451 e seg.): ma se la disgrazia dell'attore sopravviene dopo molte sere, e dopo ch'egli ha superato felicemente la prova dei debutti, la sua scrittura è divenuta definitiva, non è più vincolata alla condizione del successo: e, d'altra parte, il giudizio favorevole dei primi giorni compensa la censura dei successivi: l'idoneità dell'artista che oggi si respinge è sostenuta dalla tolleranza o dagli applausi precedenti: è ragionevole la presunzione che altri motivi, indipendentemente dalla capacità, abbiano suscitata l'inclemenza del pubblico (n. 328), o che l'artista disapprovato in una produzione potrà essere utilmente impiegato in un'altra. Infine l'attore che il pubblico ricusa non può essere, in tali condizioni, ricusato dall'impresario. Il caso fortuito non colpisce più l'artista che ha già subito felicemente le sue prove (o non vi era soggetto per contratto), ma l'impresa, la quale dovrà provvedere, come farebbe se ad uno spettacolo festeggiato per parecchie sere non durasse il favore del teatro.

La Corte d'Appello di Milano con sentenza 12 settembre 1862 avrebbe sancito il principio che la disapprovazione del pubblico per incapacità dell'artista non è compresa tra i casi fortuiti che comunemente nelle scritture teatrali si dichiarano a favore dell'impresario: osservando doversi supporre che l'impresario conosca il grado di ca-

(1) V. giudicato conforme *Gaz. des Trib.*, e le *Droit* 9 settembre 1851; — Lacan e Paulmier. Op. cit. T. I, n. 343.

pacità dell'artista con cui stipula, e che vi proporzioni l'onorario offertogli, sicchè restano a suo vantaggio e danno le conseguenze della buona e cattiva riuscita dell'artista medesimo (1).

Ma anche la presunzione qui stabilita dal Tribunale non può accogliersi se non colla massima riserva. Le scritture dei teatri d'opera sono fatte moltissime volte, anzi la maggior parte, col mezzo di agenti teatrali o dietro loro informazioni, nè ciò può imputarsi a colpa degli impresarj, come non si accuserebbe di incuria o negligenza un negoziante od un banchiere che acquistasse merci o effetti pubblici a mezzo di sensali approvati. È lodevole l'impresario il quale viaggia a sue spese per assicurarsi direttamente del valore degli artisti che chiama al suo teatro, ma sarebbe assurdo il pretendere che usasse questa cautela per ogni attore che viene a scritturare. Anche gli onorarj sono, di regola, proporzionati ai meriti che, giusta i precedenti, o le informazioni avute, l'impresa crede attribuire all'attore. Certo che se un artista, il quale assume parti primarie, è scritturato in un teatro di prim'ordine per poche centinaja di franchi, la disapprovazione del pubblico non può accordare alcun diritto all'impresa, la quale

(1) Osservato che il convenuto Saltarini dedusse a sua difesa di aver sciolto il contratto stipulato coll'attore Mistrelli mediante la scrittura alleg. A., a motivo che questi la sera del 12 dicembre 1861 nell'opera *I Lombardi* sulle scene del Teatro Carcano addimostrossi incapace a sostenere la parte sua e fu talmente disapprovato dal pubblico da non essere possibile il continuare a valersi dell'opera sua, e si è così verificato altro dei casi fortuiti nella persona dell'artista contemplati dall'art. 2 della scrittura;

Considerato che per gli impedimenti e circostanze fortuite preveduti dal citato articolo non è già data facoltà al conduttore di sciogliere il contratto, ma è desso soltanto esonerato dal corrispondere la mercede pel tempo in cui l'artista non presti effettivamente l'opera sua;

Considerato che la disapprovazione del pubblico per incapacità dell'artista non potrebbe neppure comprendersi tra i casi fortuiti, cui allude il succitato patto, nè per la parola, nè per lo spirito di esso, e devesi supporre che il conduttore conosca il grado di capacità dell'artista con cui stipula, e vi proporzioni l'onorario che si obbliga corrispondergli, restando a suo vantaggio o danno la conseguenza della buona o cattiva riuscita dell'artista medesimo;

Considerato che non altrimenti quindi che in forza del patto ottavo della mentovata scrittura, potè il convenuto dar valida ed efficace diffida all'attore di scioglimento del contratto, ma, dovendosi questa dare *due mesi prima*, è ovvio che per due mesi anche dopo l'avuta diffida, ha il locatore diritto alla convenuta mercede, tanto più che durante tal tempo rimaneva egli a disposizione del convenuto, il quale poteva valersi dell'opera sua in altri teatri, se non trovava più del suo interesse di farlo comparire sulle scene del teatro Carcano. *Gazzetta dei Tribunali*, di Genova, 1862, pag. 671.

La Corte di Torino, in causa Poggioli contro Cruciani, con sentenza dell'11 dicembre 1858, già decise che la inferiorità dei mezzi di un artista teatrale alla importanza del teatro e dello spettacolo non basta per far risolvere il contratto di lui con l'impresario, *quando si scorge che quest'ultimo conoscesse i detti mezzi*, ed abbia scritturato quell'artista *con un corrispettivo proporzionato al suo merito*, e massima quasi conforme stabiliva la stessa Corte con altra sentenza 10 febbrajo 1860, nella causa Gherardi contro Arnaud; — e la Pretura di Milano, con sentenza 17 febbrajo 1834, confermata in appello, giudicava che la disapprovazione del pubblico per uno scenario non dà luogo al rifiuto della mercede, ove non siavi espressa menzione nel contratto, e quando d'altronde alla prova generale dello spettacolo non siasi elevata eccezione, nè da parte dell'impresa, nè da parte di chi lo pose in iscena.

arrischiò una tenue moneta per risparmiare la paga di un attore di cartello (n. 460), e l'attore lucrerà interamente la sua paga, la quale, in ogni caso è sempre un tenue corrispettivo delle fatiche, degli studj e delle prove sostenute.

Ma se l'artista *primo assoluto* è pagato come tale, e come tale viene dal pubblico rigettato, perchè incapace, non è giusto che il danno ricada tutto sull'impresa: *unicuique suum.*

Su questo argomento dovrò ritornare, con altre allegazioni di giurisprudenza, nel capitolo seguente, in cui vedremo i varj casi e modi di scioglimento delle scritture.

Qui importa solo di notare che qualunque sia stato il giudizio del pubblico, l'impresario non ha diritto di sospendere arbitrariamente le paghe dell'artista, ma dovrà chiedere giudizialmente, se ritiene esservi fondato, la risoluzione del contratto a sensi dell'art. 1165 Codice Civile. E quando l'impresario, invece di far valere questa sua azione in giudizio, ritarda arbitrariamente il pagamento degli onorarj e costringe l'artista a promuovere una causa ed a restare nel luogo dove già aveva esauriti i suoi impegni, è responsabile dei danni.

Così giudicava il Tribunale di Commercio della Senna colla sentenza 27 maggio 1852 nella causa del tenore Pardini contro l'impresario Lumley (1).

554. L'obbligo di chiedere giudizialmente la risoluzione del contratto non incombe all'impresario quando l'insuccesso e la disapprovazione del pubblico si verificano nelle sere di debutto: imperocchè, siccome questa prova, in sostanza, non è che una condizione sospensiva (n. 451 e seg.), così basta che la condizione non siasi verificata, perchè le obbligazioni contenute nell'atto di scrittura si ritengano non avere mai sussistito. E, non essendo l'impresario tenuto a provocare decisione giudiziaria, non è tenuto nemmeno, quando il fiasco sia incontestato, a notificare all'attore ch'egli non si reputa più oltre obbligato verso di lui (2).

(1) *Journal des Trib. de Comm.*, TEULET e CAMBERLIN, Ann. 1, pag. 212.

(2) Il Tribunale di Commercio di Lion così ha giudicato nella causa di certa sig. Raymond, la quale era stata scritturata come prima donna cantante *sans roulades* (*). Ad onta del pieno fiasco toccato ne' suoi debutti, chiamava ella il direttore a risarcirle un mese di paga, appoggiando al motivo ch'egli non aveva domandata giudizialmente la rescissione del contratto, nè avevale manifestato la sua intenzione che il debutto infelice avesse a rompere la scrittura. Il Tribunale licenziò la domanda, ritenuto che il direttore era dispensato da queste formalità pel solo fatto del cattivo esito dei debutti. *Le Droit*, 2 luglio 1837; LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 326; — E. AGNEL, Op. cit., p. 92, n. 147.

(*) *Roulade* significa un passo di canto in cui si succedono più note sovra una medesima sillaba. J. J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, V. *Roulade*.

Lo stesso dovrà ritenersi quando l'efficacia della scrittura sia condizionata all'approvazione delle direzioni teatrali, e queste ricusino di prestarla. Vedi in proposito anche i nn. 159, 160.

555. Formano parte dell'emolumento in molte scritture le *serate di beneficio*, che si accordano all'artista: e a scanso di contestazioni è bene avvertire che v'hanno diverse maniere di stipulare il beneficio della serata. Ecco le principali:

a) Serata intera è quella in cui ogni provento si ritiene devoluto all'attore, dedotte le *spese serali* (lett. *c*, *d*): ma converrà aggiungere *nessuno eccettuato*, onde non lasciar luogo a restrizioni che potrebbero farsi, o per usi della piazza o per altri motivi. Ritengo però che l'artista in caso di serata intera, non possa pretendere l'importo dei palchi o degli scanni già affittati a mese od a stagione.

Così pure sarà prudente dichiarare se debba essere esclusa o compresa nell'abbonamento: chiaro essendo che questa circostanza può rendere quasi nullo il beneficio dell'attore.

b) Serata a metà. In questa s'intende che dividesi a metà coll'impresa il prodotto della rappresentazione, *dedotte le spese.*

Si è questionato se debbano cadere nella divisione anche le largizioni fatte dagli spettatori al loro ingresso in teatro sul bacile, e i doni fatti all'attrice sul palco scenico, al camerino od alla di lei abitazione in occasione della serata (1). Credo doversi distinguere: quanto al denaro che viene deposto nel bacile, essendo un profitto ordinario della serata, come quello dei biglietti, degli scanni, dei palchi e simili, al quale anche il donante non mostrò di dare una speciale destinazione, andrà diviso: ma i doni o presenti che fossero lasciati sul bacile, od inviati sul palco o al camerino od alla casa dell'attrice o dell'attore o della ballerina, esprimono un'attestazione di speciale simpatia e aggradimento per le qualità dell'artista, e il pubblico suole appunto cogliere la serata come un'occasione per mostrare la propria ammirazione con questi tributi di stima, che in altro momento verrebbero forse da un'attrice delicata rifiutati. Cotesti non vanno divisi.

c) Serate franche di spese. Questa clausola significa che l'impresa tiene a proprio carico tutte quelle passività che nel linguaggio teatrale prendono il nome di *spese serali*, e riguardano l'orchestra, i cori, macchinisti, comparserie, guardie, personale di servizio, illuminazione, e quante altre spese si pagano giornalmente: molto più poi si comprendono nelle spese a di lei carico quelle che si riferiscono

(1) G. VALLE, *Cenni sulle aziende teatrali*, pag. 66.

ai salarj annui, a stagione od a mese (1). Sono invece a carico del beneficiato, a meno che non siano per patto espresso amalgamate colle altre serali ordinarie, la stampa dei manifesti, le copie delle parti d'orchestra, ecc. e d'altra musica che esso vuole eseguire nella serata; quella parte di vestiario analogo ove occorre; le mancie di costume per quello che operano gli inservienti oltre il loro dovere; un indennizzo se abbisognasse maggior opera di macchinismo o somministrazione di lumi; la spesa di vetture ove costumasi portare in giro gli inviti, ed in fine tutto quello che riguarda direttamente l'artista stesso, e che non si pratica nelle sere di rappresentazione ordinaria.

Senza di ciò, riescirebbe troppo ingiusto che un'impresa (salva convenzione) avesse a sostenere del proprio tutti questi oneri accessorj che potrebbero poi moltiplicarsi per capriccio dell'artista, e per la speranza d'un maggior utile. Ma le imprese che accordassero una serata franca di tutte le spese anche straordinarie, dovrebbero attribuire a sè medesime quanto venisse in loro maggior aggravio, per non averle fissate e circoscritte.

d) Serate col carico delle spese. In tal caso quando l'impresa ha fornito il personale, il teatro e la scena come negli spettacoli ordinarj, ha adempito all'obbligo suo. Essa non ha più che a curare affinchè l'esecuzione proceda regolarmente. Tutto ciò che riguarda le spese ordinarie e straordinarie, l'affitto del teatro se ha luogo in rata di recita, la quota parte, ove sia stabilita, pei luoghi di pubblica beneficenza, tutto deve essere a carico dell'artista. L'impresa sarà però responsabile verso i creditori per detti titoli; e se non venissero essi soddisfatti dal medesimo, potrà rimborsarsi colla ritenuta di tanta parte del fondo che ha prodotto la serata, o col rimanente dei quartali che fossero tuttavia dovuti all'artista suddetto (2).

Del rimanente il patto che obbliga il beneficiato alle spese serali non lo costringe al prelevamento delle spese generali pagabili ad annate o a mesi, poichè tale non può presumersi l'intenzione delle parti. Così giudicava anche la corte di Parigi in causa Leon contro Carvalser: « Considerando che l'obbligazione del direttore del teatro lirico fu di mettere a disposizione di Herman Leon nella sera della sua beneficiata il teatro e i suoi attori, con prelevazione sull'incasso delle sole spese serali; — Che risulta che l'intenzione delle parti fu di non fare prelevazione delle spese generali pagabili ad annata; — Che

(1) Gio. Valle, Op. cit., Cap. IV, § 4, pag. 70: — Salucci, Op. cit., Tit. XI, n. 146; — Ascoli, Op. cit., n. 213; — Corte Imperiale di Parigi, Decis. 28 nov. 1856, riferita alla lettera *d*.
(2) G. Valle, loc. cit., pag. 72.

i primi giudici, adottato il principio, falsamente ed arbitrariamente poi fissarono a 1,800 franchi l'ammontare di quelle spese, invece di 1,471 fr. e 83 cent., a cui si elevarono realmente; — Condanna Carvalser, anche con arresto personale, a pagare ad Herman Leon, oltre la somma tassata dal primo giudicato quella di franchi 329 e 17 cent. (1) ».

e) *Serate assicurate*. — Alcune volte l'artista non si illude troppo sulle rosee prospettive della serata, che l'impresario gli fa balenare innanzi, e preferisce avere assicurata una data somma. Questo può farsi in tre modi. O l'artista è garantito che la serata, franca o no dalle spese serali, gli darà il provento nitido di una determinata somma, siasi o no incassata; e che tutto quanto potesse essere dal medesimo introitato di più, rimanga a di lui profitto. In tal caso è chiaro che se gli incassi riuscissero inferiori alla somma assicurata, l'impresa o il direttore dovrà completarla (2).

Ovvero si stipula che l'introito della serata, superando la somma assicurata, il di più deve prima supplire alle spese serali ordinarie, e il successivo avanzo restare a beneficio dell'artista.

O infine si conviene che il di più della somma assicurata abbia a dividersi coll'impresa, oppure si accorda all'impresa una tangente sopra ogni cento su questo avanzo maggiore dell'assicurazione da essa fatta.

Da queste forme diverse di pattuire la serata, vedesi evidente la necessità di esprimere con chiarezza la clausola relativa, onde prevenire spiacevoli contese.

f) Nel caso che l'artista avesse pattuito una serata o mezza serata a benefizio, e il governo vietasse la beneficiata durante la stagione, ovvero l'artista cantasse in una piazza dove l'autorità, come, per esempio, a Sinigalia nel 1838, vietasse le beneficiate, avrebbe diritto di reclamare l'indennità dall'impresario? Ritengo l'affermativa, tanto nel primo che nel secondo caso, perchè l'impresario deve essere sicuro di poter mantenere ciò che promette; non v'è poi dubbio alcuno nel secondo caso soprafigurato, giacchè l'impresario doveva sapere di non potere stipulare il patto della beneficiata (3).

g) Una questione singolare di interpretazione fu portata avanti il Tribunale di Commercio in Parigi, sopra una clausola relativa a una beneficiata. Nell'atto di scrittura celebrato dalla signora Casimir col

(1) Sent. 28 nov. 1856, riferita nel *Giornale del Foro rom.*, 1857, pag. 125; — E. Salucci, Op. cit., n. 146, pag. 80.

(2) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. I, n. 351.

(3) E. Salucci, Op. cit., Cap. XI, n. 145, pag. 79.

direttore dell' *Opéra Comique*, le si prometteva, oltre la paga ed i permessi, una *mezza rappresentazione. Questa rappresentazione*, aggiungeva il contratto, *è portata a* 6,000 *franchi*. Non avendo essa avuto luogo, trattavasi di sapere se si dovevano all'attrice 6,000 fr., o solamente 3,000; se le parole della scrittura « *questa rappresentazione* » dovessero intendersi riferite all' intiera od alla mezza rappresentazione. Il Tribunale giudicò in quest'ultimo senso e le attribuì i 6,000 franchi (1). — La interpretazione grammaticale, mi sembra, avrebbe forse meglio favorito una soluzione opposta. Ad ogni modo per giustificare la decisione del Tribunale, convien ritenere che la media delle buone serate in quel teatro si accostasse alla cifra egregia di L. 12,000!

h) Quando non fu stabilito nel contratto l'epoca della serata, l'amministrazione avrà essa diritto di fissarla; ma deve farlo in buona fede e per guisa che la stipulazione non abbia a riuscire illusoria. Il contratto dev' essere interpretato secondo l' intenzione reciproca delle parti (art. 1131, 1166 Cod. Civ.). Non potrà quindi il direttore scegliere, per la rappresentazione, uno fra quei giorni dell'anno nei quali l' incasso basta appena a coprire le spese; e l'attore non può esigere uno di quelli nei quali si raccolgono gli introiti più elevati (2).

i) In Francia è costume che le serate si annunciano al pubblico almeno cinque giorni prima, e l'artista ha diritto di distribuire lo spettacolo come meglio gli piace d' accordo con l' impresario; e la violazione di queste costumanze e regole teatrali (che, dal più al meno, in pratica si osservano anche fra noi) diede luogo più volte a contese giudiziarie d'indennità, fra le quali è celebre quella agitatasi avanti il Tribunale di Commercio della Senna, e risoluta il 25 marzo 1850, fra il basso cantante Morelli e il direttore Ronconi. La specie di fatto apparisce dal tenore della sentenza che in nota riportiamo (3).

(1) *Gazette des Trib.*, 18 marzo, e 7 maggio 1831; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., n. 356.

(2) LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. II, n. 352.

(3) Ritenuto che, nell' usanza, le rappresentazioni a beneficio sono annunciate alcuni giorni prima, ed il programma dello spettacolo viene stabilito fra il direttore e l' attore beneficiato, il che non ebbe luogo nella specie; — Che in effetto è giustificato che la rappresentazione in questione è stata annunciata soltanto al sabbato sera pel lunedì seguente, e senza che Morelli sia stato consultato sopra il programma dello spettacolo; — Che Ronconi, avvertito solo alle cinque di sera del non potere il Morelli cantare in detto giorno, fece tuttavia aprire le porte del teatro non prevenendo il pubblico dell' indisposizione del Morelli che tre quarti d'ora trascorso il tempo ordinario per principiare lo spettacolo; — Che così facendo Ronconi non soltanto nocque notevolmente agli interessi, ma eziandio alla stima del Morelli, rendendolo responsabile ingiustamente di mancanza di rispetto al pubblico; che un tale sfregio all' estimazione di Morelli fu eziandio divulgato in un giornale; e che se Ronconi pretende non esserne stato l'autore, consta tuttavia che emanò dalla sua amministrazione, della quale è responsabile; — Che l' articolo del giornale cagionò grave danno al Morelli e che il Tribunale, può sopra i dati acquisiti

l) Diverso è il caso in cui il direttore abbia espressamente stipulato che la rappresentazione a beneficio si darà in quell'epoca dell'anno ch'egli giudicherà conveniente. L'attore non avrebbe a querelarsi della destinazione che ne venisse fatta, per quanto potesse essere svantaggiosa: ma dovrebbe imputare a sè medesimo di avere aderito ad una condizione troppo lata.

Se, a tenore della scrittura, è in arbitrio dell'artista il fissare il giorno della rappresentazione, ei potrà scegliere quell'epoca che gli aggrada, lasciando però al direttore un termine ragionevole. Questo termine varia secondochè l'amministrazione ha o non ha assicurato, fino ad una certa somma, l'ammontare del prodotto netto che deve al beneficato pervenire.

Qualora l'amministrazione non abbia assicurata una somma, la rappresentazione deve darsi entro un breve termine dal giorno che l'attore ne fece richiesta; ma quando v'è garanzia, l'amministrazione, avendo interesse a rendere l'introito più largo che sia possibile, ha d'uopo di un termine più lungo, tanto per provvedere alla composizione dello spettacolo, come per la scelta degli attori il cui concorso deve attirare il pubblico (1).

556. Alcune scritture portano il diritto all'amministrazione di annunciare uno spettacolo a beneficio sotto il nome dell'attore, nel

determinarne l'indennizzo dovuto nella somma di L. 3,000; — Per questi motivi, il Tribunale giudica: Dovere entro quindici giorni Ronconi daro nel suo teatro una rappresentazione a beneficio di Morelli ai patti del suo contratto verbale; Dovere una tale rappresentaziono preavvisarsi almeno di cinque giorni e doversi intendere col Morelli sul programma dello spettacolo; Ciò non avvenendo lo condanna fin d'ora definitivamente a pagare al Morelli fr. 1000 in sostituzione della beneficiata suddetta, lo condanna inoltre anche sotto comminatoria personale a pagare al Morelli fr. 2000 a titolo di danni ed interessi e nelle spese. — SALUCCI, *Giurispr. Teatr.* p. 74, n. 135 — E. AGNEL, Op. cit., p. 119, n. 197.

Un'altra sentenza del giugno 1853 condannava Roqueplan, direttore dell'*Opéra*, a rilasciare la sala dell'*Opéra* a disposizione di Lavasseur per una rappresentazione a beneficio, adoperandosi perchè la rappresentazione sia resa, quanto è possibile, interessante; condannandolo fin d'ora, in difetto, a pagaro al suddetto Lavasseur, sotto comminatoria del personale arresto, 10,000 franchi di danni ed interessi » *Gaz. des Trib.*, e le *Droit*, 29 giugno 1853; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 352.

(1) Così giudicava il Tribunale di Commercio in Parigi, nella causa fra Mongobert e Bossange direttore del teatro *des Nouveautés*. Mongobert erasi stipulato una rappresentazione a beneficio, assicurata a 4,500 franchi, che dovea aver luogo nel mese di settembre di ciascun anno, ma con libertà al beneficato di anticiparla o posticiparla. Il 18 maggio 1830 egli aveva significato a Bossange che esigeva la sua rappresentazione fosse data entro otto giorni al più tardi. Sopra rifiuto del direttore, adì i Tribunali. E questi accordarono al direttore il termine di un mese decorribile dal giorno della sentenza:

« Ritenuto, fra gli altri motivi, che, quantunque, per verbale convenzione, Mongobert abbia facoltà di designare l'epoca della rappresentazione, non potrebbe però costringere il direttore a darla senza un preavviso: o che, essendogli assicurata una somma per questa rappresentazione, il direttore deve necessariamente essere posto in grado di assumere le misure indispensabili affinchè quella non gli riesca onerosa.... » *Gaz. des Trib.*, 29 maggio 1830; — LACAN e PAULMIER, Op. cit., T. I, n. 353.

solo interesse dell'impresa, senza che quello possa pretendere ad alcuna parte degli introiti, nè ad alcuna indennità. Una tale convenzione deve ritenersi nulla ed inefficace, siccome contraria alla morale ed alla buona fede, perciocchè avrebbe per iscopo di ingannare il pubblico, e di sorprendere con una frode i più onorevoli sentimenti, quali sono la considerazione e la deferenza del medesimo ai meriti dell'ingegno, ai valorosi campioni dell'arte. Se cotali stipulazioni potessero venire accolte, sarebbero fatali agli artisti; perocchè il pubblico, una volta fatto inteso, non avrebbe più fede negli annunzj delle beneficiate, e gli incassi veramente destinati agli artisti ne soffrirebbero di riflesso.

Io non arriverei sino a trovare in questi fatti, come pretese alcuno (1), il fondamento di una punibilità a sensi delle leggi penali per fraudolenti macchinazioni, non sembrandomi vi concorrano tutti gli estremi: credo, per altro, io pure, che clausole simili abbiano a ritenersi nulle, a sensi degli art. 12 e 1122 Codice Civile, essendo assolutamente contrario al buon costume il permettere che una parte si obblighi verso l'altra ad ingannare il pubblico annunciandogli come vero un fatto la cui falsità risulta dalla stessa convenzione.

557. Come la violazione di qualsiasi obbligo contrattuale, così il rifiuto di dare la rappresentazione a beneficio, può obbligare l'impresa o il direttore all'indennizzo (art. 1218 Cod. Civ.). La cifra dell'indennizzo dipenderà dalle circostanze, e sarà più o meno elevata secondo la fama dell'attore, secondo che la designazione della serata era a scelta dell'attore o del direttore, secondo i motivi del rifiuto di quest'ultimo, e i profitti ordinarj delle serate in quel teatro.

Se la rappresentazione fu, nel contratto, valutata ad una somma qualunque, converrà ricercare a quale scopo ciò fu fatto. Se si intese stabilire il *minimum* che doveva produrre l'introito, e di cui il direttore si costituiva garante, le indennità si eleveranno a quella somma che probabilmente avrebbe dato l'introito netto ed effettivo. Se, all'incontro, fu stabilita, a rischio e pericolo, una somma, in guisa che, nell'intenzione delle parti, fosse quella l'*equivalente* del prodotto della beneficiata, e che il direttore avesse la scelta di dare la rappresentazione o di pagarne il prezzo convenuto, gli è al pagamento del prezzo che dovrà ridursi la condanna (2).

558. Altra questione che si dibatte con varia sentenza fra gli scrittori è quella di sapere se l'impresario o il direttore siano obbligati ad impiegare gli artisti. — In proposito, sarebbe erroneo lo sta-

(1) Agnel e Salucci, alle opere ed ai luoghi citati.
(2) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. I, n. 355; e art. 1230 Cod. Civ. italiano.

bilire un principio assoluto: la decisione vuol essere determinata a seconda delle circostanze. Lasciando a parte i casi nei quali la scrittura accorda espressamente ed esclusivamente all'attore l'esecuzione di certe parti o il diritto di scelta, od altre condizioni che formano legge pei contraenti, esaminiamo l'ipotesi che la scrittura non dia alcuna norma. In tal caso credo deva, anzitutto, distinguersi fra le scritture a stagione o a breve termine e quelle ad anno ovvero a termine più lungo. Nelle scritture a stagione o a breve termine, quando non vi siano speciali indicazioni, o parti riservate, e tanto più se nella stessa compagnia siano scritturati altri artisti del medesimo carattere, specialmente nelle compagnie d'opera in musica, l'impresa non può essere obbligata a far agire l'artista. Bisogna ben ricordare che gli artisti sono fatti per il teatro e per il pubblico, e non già il pubblico od il teatro per gli artisti: e chi ha pratica di cose teatrali sa benissimo come, specialmente nelle opere in musica, sia difficile il combinare spettacoli che si adattino ai mezzi di tutti i diversi attori che si trovano in compagnia. Gli artisti di qualche valore si pattuiscono quasi sempre un'opera di debutto, od almeno stipulano che questa si fisserà di comune accordo: or bene, l'opera scelta dalla prima-donna non garba al tenore od al baritono: la tessitura è troppo alta o troppo bassa, o la parte non è abbastanza brillante, quindi non si accetta dagli altri; e viceversa il debutto fissato dal tenore non va a genio al soprano od al basso, il quale entra solamente al terzo atto, — non vi ha che un'aria e un duetto, — la parte è insignificante, — un'artista che si rispetti non può accettarla! E così via.

In mezzo a tutte queste difficoltà accade talora che l'impresario debba lasciare inoperoso qualche artista: ciò non lo esonera dall'obbligo di corrispondergli i suoi onorarj, ma non crediamo che possa essere condannato ai danni ed interessi quando la inazione di quello non provenga da capricci dell'impresa o da riprovevoli maneggi e cabale teatrali (n. 328): e ciò tanto più quando la scrittura (come di consueto) lasci in facoltà dell'impresa il destinare le parti da affidarsi all'artista, ed i teatri in cui dovrebbe agire. Questa massima fu confermata anche nella sentenza 1 febbrajo 1858 della Corte d'Appello di Torino in causa Boggetto contro Mattioli (pag. 440) (1).

Ma qualche volta, sebbene non siavi scrittura o non appaja da essa alcun vincolo speciale per l'impresa, l'obbligo di questa di far

(1) BETTINI, *Giurispr. degli Stati Sardi*, 1858, P. II, col. 130; — Sent. della Ruota civ. di Firenze 14 dic. 1820, Beschi c. Camoschella; *Tes. del Foro tosc.*, T. 1, dec. 63, p. 273.

agire l'artista può risultare dalla intenzione delle parti altrimenti manifestata e dal complesso delle circostanze: come se l'artista avesse accettato di cantare in una parte ad un teatro di qualche riputazione, senza alcun corrispettivo. In questi casi è evidente che l'attore vincola il suo tempo e l'opera sua, senza alcun materiale profitto, onde acquistar nome nell'arte e aprirsi un varco alla meta cui aspira.

L'agenzia teatrale Lamperti aveva scritturato la sig. Maria Brennan nel mese di gennajo 1869, per cantare al Teatro di S. Radegonda in Milano nell'opera *Marta* di Flotow, come prima donna soprano assoluto; e siccome l'artista intendeva di aprirsi vantaggiosamente la carriera teatrale se avesse ottenuto qualche successo in una città dittatrice in fatto d'arte, così non stipulavasi altro corrispettivo che il beneficio di cantare in Milano, ove altre artiste sogliono non di raro pagare del proprio onde avere l'opportunità di farsi udire e plaudire. L'impresario Villa, prima di scritturarla, l'aveva anche sperimentata sentendola cantare qualche pezzo al piano, come d'uso: ma infine, per particolari ragioni di diverso interesse, mancando al contratto, assegnava poi ad altra artista la parte destinata alla Brennan: per cui questa si rivolse all'autorità giudiziaria e chiese in confronto dell'impresario il pagamento di L. 1500 a titolo di indennizzo pel mancato contratto, denunciando il notevole vantaggio di cui essa rimaneva frodata, per non aver potuto cantare in quella stagione, il grave pregiudizio che le ne derivava, perdendo l'opportunità di avere altre scritture, oltre le non lievi spese inutilmente sostenute. A tutto ciò l'impresario Villa, senza impugnare l'asserto dell'attrice, rispose non averla fatta cantare, come infatti non cantò, per la semplice ragione che la medesima ad una prova fu riconosciuta assolutamente incapace, come offerse di provare mediante testimonj. Il pretore non accolse questa difesa, ma fece piena ragione alla querelante, la quale nelle sue deduzioni opponeva essere l'asserzione avversaria affatto infondata; che la pretesa prova tenutasi in teatro il giorno 2 marzo 1869, dietro la quale si sarebbe voluto eccepire la di lei abilità, fu una pura commedia, mentre il Villa ebbe ad escluderla dal cantare in precedenza colla lettera del giorno 27 febbrajo, nella quale le significava che necessariamente non potea più valersi della di lei opera perchè l'Agente teatrale Lamperti nell'accettarla e scritturarla gli promise di scritturare anche il tenore Cucchetti; il che poi non avendo fatto, l'altro tenore stato scritturato aveva richiesta un'altra prima donna di sua soddisfazione. — Che in ogni caso tali pretese intelligenze, da essa impugnate, non furono dedotte nel contratto fra essi conten-

denti. — E il Villa soggiungeva volere l'attrice trar profitto anche della propria incapacità: che esso non ha colpa se la Brennan non sa cantare e che anzi sopportò un danno di L. 800, sborsate alla cantante colla quale dovette supplire all'attrice che cantava *gratis*, le quali non domanda in via riconvenzionale per un riguardo alla già disgraziata studiosa di canto. Che l'impresario, oltre agli impegni cogli artisti, ne ha altri ben maggiori col pubblico; che avesse o no un motivo, anche una intenzione di rompere la scrittura coll'attrice prima del di lei esperimento, è cosa estranea al fatto più tardi sopraggiunto, cioè la mala prova fatta, come all'originale dichiarazione 14 marzo a firma del maestro concertatore, del direttore d'orchestra e d'un artista da canto presenti all'esperimento, e provocò la prova testimoniale sulla circostanza: « Se non sia vero che dall'esperimento fatto « sull'abilità artistica dell'attrice, questa fu riconosciuta assolutamente « incapace a sostenere la parte di prima donna nell'opera del mae- « stro Flotow = *la Marta* = ». Oppose infine che spetta all'attrice il carico della prova di saper cantare, del danno sofferto e del modo con cui viene valutato in L. 1500. — Ma questa persistendo ad affermare una commedia l'esperimento di cui sopra dopo la lettera 27 febbrajo e dopo ch'era stata scritturata altra donna, protestò irricevibile ogni attestazione o testimonianza di persone stipendiate dal Convenuto ed incompetenti ad emettere un giudizio peritale; che essa fu esperimentata prima dal Convenuto, il quale ebbe a rilasciarle scrittura come artista di canto, per cui sarebbe inutile ogni prova dal momento che il Villa ebbe a riconoscerla come artista e scritturarla pel proprio teatro. Ad abbondanza comunicò un esemplare del giornale Ufficiale di Belluno in data 17 aprile 1869, nel quale rendendosi conto del *Ballo in maschera* datosi in quel teatro, vi si attesta splendidamente dell'esito sortito su quella scena dall'attrice nella parte di *paggio*, che non è facile rappresentare. — Disse che, subito dopo, in tempo di fiera, cantò al teatro di Trento, come emerge dal Giornale Ufficiale di quella città in data 2 giugno, che comunicò, dal quale risulta che l'attrice, « quantunque giovanissima, possiede tutte le doti necessarie » a semprepiù perfezionarsi e diventare un'artista di primo rango; il » metodo di canto rileva uno studio appassionato, la sua esposizione » è piena di grazia e di vita, il pubblico le fu largo di applausi ». Avverti che cantava in quell'incontro a fianco del tenore Barbacini, del baritono Quintili-Leoni e di altri, tutti di bella fama, sotto il nome di Catterina Bossetti, sul che ad abbondanza dedusse interrogatorj ed offerse altresì la prova testimoniale.....

Il pretore dava ragione come segue del suo giudicato:

« Osservato che l'attore impugnò d'essersi già provveduto d'una artista da canto prima che l'attrice facesse la sua cattiva prova; che se anche ciò avesse fatto non dovrebbe l'attrice interessarsene punto, nè dedurne alcun criterio a proprio vantaggio, mentre non è meraviglia se un impresario per adempire ai propri doveri verso il pubblico si premunisca contro le eventualità di malattia ed incapacità d' un artista. Impugno per non averne avuta conoscenza, che l'attrice abbia cantato a Belluno, e se anche ciò fosse osservava che dall'epoca in cui ha cantato a quella in cui doveva cantare poteva aver perduto e molto dei suoi mezzi vocali, che la parte di *paggio* è ben diversa da quella che doveva sostenere nell'opera *la Marta*, che d'altronde la musica è ben diversa e di altro maestro.

« Osservò essere condizione sempre inclusa nelle scritture teatrali e consuetudine universalmente conosciuta che allorquando un artista scritturato regolarmente si mostra assolutamente incapace alla prova della parte affidata e che ciò viene dichiarato dal maestro concertatore e direttore d'orchestra, l'impresario resta sciolto da qualunque obbligo assunto e tutt'al più potrebbe aver diritto a quel corrispettivo che fosse stato convenuto, ma in questo caso l'attrice prestava *gratis* l'opera sua e quindi non esiste in suo riguardo alcun corrispettivo.

« Osservato che l'attrice avvertiva che ella non cantò al teatro di Belluno prima d' essere scritturata a quello di Santa Radegonda, ma subito dopo, come risulta dal confronto delle date; che la parte di *paggio* nel *Ballo in maschera* è più difficile della parte assegnatale nella *Marta* di Flotow, che è assurdo il dire che la musica ed il maestro sono diversi, quasichè chi sappia cantare in un'opera non sia atto a cantare anche in un'altra.

» Osservato che il Convenuto non impugna che la scrittura rilasciata all'attrice fosse incondizionata, come neppure il contenuto nella lettera 27 febbrajo p. p., che andò smarrita, per cui rimangono inconcludenti le asserzioni del Convenuto circa le intelligenze fatte col Lamperti a cui fu estranea l'attrice.

» Osservato che la capacità d'un'artista non può essere giudicata da un esperimento privato a mezzo di persone dipendenti da colui che ha un interesse a denegarla, ma bensì dal pubblico pel quale fu scritturata, ed al quale l'artista ha diritto di presentarsi.

» Osservato che il Convenuto medesimo ammette che nella peggior ipotesi l'artista ricusato ha diritto al salario.

» Osservato che tale diritto non è che un indennizzo, il quale

non può negarsi a chi non percepisce stipendio, ma si presta pel solo onore.

» Osservato essere notorio che gli artisti che esordiscono con buon successo sopra teatri accreditati, trovano di collocarsi più facilmente ed a migliori condizioni.

» Osservato che l'attrice col dichiarare di non poter fornire gli elementi del danno patito, rinuncia implicitamente alla domanda per le spese sostenute e limitasi a quello d'uno sperabile migliore collocamento che pei felici risultati ottenuti sopra altre piazze non vorrà ritardare.

» Osservato che il teatro di Santa Radegonda in Milano può ritenersi di seconda categoria, poichè ad onta che il pubblico sia l'identico di quello del primo teatro, gli artisti di questo non si prestano pel medesimo.

» Osservato che, dopo i motivi suesposti, tornavano inconcludenti e quindi inammissibili i mezzi di prova proposti a vicenda dalle parti.

» Osservato il disposto degli art. 370 e 409 Codice di Proced. e 1377 Cod. Civ. ha giudicato: Dovere il Convenuto, quale impresario del teatro di Santa Radegonda, pagare all'attrice non già la chiesta somma di L. 1500, ma quella più limitata di L. 500 in dipendenza del titolo suddetto, spese compensate e tassa della presente, che dichiarasi provvisoriamente esecutiva ecc., sempre che però l'attrice presti il giuramento: di non valutare a meno delle suddette L. 500 il danno derivatole per non aver potuto presentarsi su queste scene al teatro di Santa Radegonda, ecc. » (1).

Questa sentenza presenta una serie di fatti e di motivi che potrebbero dare argomento a molte osservazioni: ma pel nostro oggetto limitiamoci all'essenziale. Se l'attrice fu scritturata espressamente per cantare la *Marta*, ed a tal uopo sentita al cembalo venne approvata: tutto il merito della questione stava nel decidere se veramente alle prove essa risultò incapace, se giusto e imparziale fu il giudizio del maestro concertatore e del direttore d'orchestra che tale la dichiararono: poichè se così fosse era in pieno diritto l'impresario, secondo gli usi teatrali e la giurisprudenza, di impedire alla Brennan di andare in iscena: e solo avrebbe essa potuto domandare un altro giudizio di persone esperte se ritenevasi ingiustamente apprezzata da quel primo. Ma credo possa dirsi erroneo il principio posto come aforisma dal pretore: *che la capacità d'un artista non può essere giudicata da un*

(1) Sentenza 8 ottobre 1869, della R. Pretura del Mand. II.° in Milano.

esperimento privato a mezzo di persone dipendenti da colui che ha un interesse a denegarla, ma bensì dal pubblico pel quale fu scritturata ed al quale l'artista ha diritto di presentarsi.

L'artista non ha diritto di presentarsi al pubblico se non quando è *presentabile;* vale a dire quando abbia le qualità e l'istruzione necessaria per sostenere decorosamente la sua parte, secondo le esigenze del teatro e del pubblico, avanti al quale deve agire; e in tutti i teatri del mondo, le direzioni, o le imprese, col voto dei maestri del teatro, hanno il diritto di ritirare quell'artista che alle prove si palesa incapace. È giusto e naturale che anche l'artista abbia diritto di appellare ad un altro giudizio, perchè il primo *potrebbe* essere parziale o interessato: ma la presunzione, quasi eretta a presunzione legale, che il parere dei maestri dell'impresa non sia attendibile perchè dipendenti da quella, è indecorosa ed assurda, come lo sarebbe la presunzione di ingiustizia nel voto dei giudici che proferiscano in cause dibattute sopra interessi fra un privato e il Demanio, che li paga. È vero che gli artisti sono scritturati per il pubblico: ma appunto perciò non devono essere a lui presentati coloro che, *a giudizio d'arte,* non sono ancora degni di presentarsi a lui: e sarebbe troppo fatale alle imprese il principio che le obbligasse a sprecare ingenti spese, quali occorrono per la messa in iscena d'un'opera, anche a costo di un sicuro insuccesso, per questo mal preteso *diritto* dell'artista di farsi giudicare dal pubblico.

Riassumendo: in generale nelle scritture di breve durata (a recite o a stagione) l'impresario non è obbligato a far agire l'artista, quando ve n'hanno altri in compagnia che a termini della loro scrittura possono rappresentare quella data parte. Se però io fui scritturato per *quella* parte, ho diritto a preferenza per rappresentarla, e non posso essere lasciato in riposo, neppure col pagamento degli onorarj. Ma l'incapacità, regolarmente constatata, esonera l'impresa tanto dall'obbligo di farmi agire, come da quello di pagarmi, tranne quegli importi che per ispese o per opere già prestate si potessero ritenere lucrati giustamente (nn. 479 e 529, pag. 500).

All'incontro, nelle scritture ad anno o a lungo termine, quali sono specialmente le scritture delle compagnie drammatiche, deve ritenersi che il direttore di un teatro non può, neppure pagando gli onorarj dovuti all'artista, ricusargli di agire e tenerlo indefinitamente lontano dalla scena. Infatti è agevole farsi capaci del pregiudizio che il suo silenzio, la sua inazione possono produrre nella carriera cui intende l'attore. D'altra parte a determinare secondo giustizia gli ef-

fetti legali delle obbligazioni sinallagmatiche è forza consultare la intenzione delle parti; e nelle scritture teatrali, salvi i patti in contrario, il direttore si obbliga non solo a pagare gli onorarj convenuti, ma eziandio a mantenere l'artista nel diritto di sostenere le parti che stanno nel carattere da lui assunto: mentre, per contrario, la sua forzata inazione nuocerebbe ai suoi mezzi, allo sviluppo e perfezionamento dei medesimi, impedendogli d'esercitare ulteriormente l'arte sua (1). In questi sensi giudicò il Tribunale della Senna nella causa della signora Celina Fabre contro il direttore del *Vaudeville*. « Ritenuto che per bene interpretare gli effetti legali dei contratti sinallagmatici devesi indagare l'intenzione delle parti; — Ritenuto che in materia di scritture con una amministrazione teatrale il direttore si obbliga non soltanto a pagare i convenuti stipendj, ma altresì a guarentire all'artista scritturato il diritto di rappresentare le parti del medesimo assunte; — Ritenuto che dall'inosservanza di siffatta clausola per parte del direttore ne conseguirebbe per l'artista scritturato di rimanersi forzatamente inattivo, con detrimento delle proprie attitudini e del perfezionamento delle medesime, e colla privazione dell'ulteriore esercizio di una professione; — Ritenuto nella specie che all'attrice signora Celina Fabre (*artista del teatro dei Vaudevilles*) erano stati imposti patti onerosi e che importa di indennizzarla del nocumento arrecatole dal rifiuto del direttore di affidarle le parti già a lei assegnate nei patti speciali della scrittura; — Ritenuto che è di dovere l'applicare ai fatti della causa i principj di diritto sovra richiamati; — Per tali motivi, sul rapporto del signor Piccard, membro dell'Accademia francese, nominato dal Tribunale per esporre il suo parere nella questione, ed avuto in parte riguardo al suddetto rapporto; — Il Tribunale ammette l'opposizione di Guerchy (direttore del teatro *Vaudeville*) al capo di domanda per risoluzione del contratto, ma lo condanna a pagare all'attrice, a titolo di indennizzo, L. 5,000 e nelle spese » (2).

È poi in ogni caso costante il principio che, quando l'artista, conformemente alle stipulazioni del contratto, si tenne a disposizione del direttore, questi non può ricusargli il pagamento degli onorarj scaduti, quand'anche non avesse mai prestato l'opera sua per tutto il corso della stagione: la mercede è dall'impresario dovuta tanto se

(1) E. Agnel, Op. cit., p. 123 e seg., n. 202.

(2) *Gazette des Tribunaux*, 8 febbrajo 1828; — Salucci, Op. cit., Capit. XI, n. 118; — Lacan e Paulmier, T. I, n. 362. È bensì vero che questo giudizio fu riformato dall'Appello, ma Lacan non ci riferisce i motivi.

non abbia voluto come se non avesse potuto valersene. Così giudicava il Tribunale supremo di Parma nella causa della ballerina Mercy Guerian contro l'impresario Bandini (1). Così il Tribunale di Commercio della Senna, il 15 febbrajo 1849, condannando il direttore del *Covent-Garden* di Londra a pagare la somma di fr. 15,000 al mese al signor Roger, il quale s'era scritturato per due mesi a quel teatro e durante tutto questo tempo era dimorato a Londra giusta la clausola del suo contratto (2).

559. Al capitolo precedente fu già svolto il tema dei diritti ed obblighi che rispettivamente derivano agli attori, ai direttori e agli impresarj dalla distribuzione ed esecuzione delle parti, non meno che dal ritiro delle medesime (n. 477 e seg.). Si è veduto che le clausole del contratto sono legge per le parti: che anche dal *fatto* (assunzione, prove e recite di una parte) può nascere una specie di tacita convenzione ed obbligazione: che, per altro, in caso di dubbio, l'interesse del pubblico e dell'arte dee prevalere alla suscettibilità personale di qualche artista.

Ma se l'impresa annunciasse al pubblico che il tale artista sosterrà una data parte, non potrebbe poi, se non per necessità o giusta causa, affidare la stessa parte a un altro attore. Così decise il Tribunale di Bologna nella sentenza 28 agosto 1862 in causa Sartori, perchè le convenienze teatrali e la consuetudine molto rispettabile in tale materia, sono contrarie alla sostituzione, senza gravi motivi, essendochè la riputazione artistica dell'attore potrebbe esserne gravemente pregiudicata (3).

E quando una parte venne affidata ad un artista, essa diviene quasi sua proprietà (n. 487) e non può essergli tolta se non per una causa seria. Una indisposizione soltanto temporaria (che la consuetudine riduce ad otto giorni, n. 539), non dà diritto all'impresario di affidare definitivamente la parte ad altro attore (V. nota n. 3 a pag. 509), e quando ciò avvenisse durante la sua malattia, il primo, ritornato in salute, avrebbe facoltà di assumerla egli di nuovo esclusivamente (4).

Ma si è veduto che le suscettibilità artistiche toccano qualche

(1) Sentenza 9 maggio 1834; Nicolosi, *Raccolta delle decis.*, ecc., T. IV, anno 1834, pag. 142; — Salucci, loc. cit., n. 117.

(2) Questo giudicato fu confermato dalla Corte d'Appello in data 20 novembre 1849. *Gazette des Tribun.* 16 febbr. e 21 nov. 1849. — E. Agnel, Op. cit., pag. 131, n. 207.

(3) Ascoli, Op. cit., Tit. V, n. 160.

(4) Decis. del Trib. di Comm. della Senna del 2 genn. 1861, in causa De Verchi; — Ascoli, Op. e loc. cit., n. 170; — Salucci, Op. cit., Tit. XI, n. 139, 226.

volta un limite eccessivo, da porre ingiustamente l'impresa in serj imbarazzi.

Ora non credo inutile il riferire in proposito alcune considerazioni, che trovo esposte nel Trattato dei signori Lacan e Paulmier con quella giustezza di criterio che sa temperare e conciliare la ragione del diritto col sentimento artistico e colle esigenze della scena e della pratica teatrale, elementi tutti che devono essere conosciuti ed osservati dai giuristi e dai tribunali se nello applicare la legge vuolsi veramente rendere giustizia.

« Quando un direttore scrittura un attore od un'attrice per un carattere determinato, per esempio, per le parti di *primo attore giovane* o di *prima attrice giovane*, senza espressamente attribuir loro un diritto esclusivo a questo genere di parti, è, perciò solo, a dirsi che qualunque parte di primo attore giovane o di prima attrice giovane appartenga necessariamente all'artista scritturato? No. Interpretando di tal modo la clausola si colpirebbe di assoluta inazione una facoltà dal cui libero esercizio è specialmente promossa e ravvivata la prosperità dell'impresa, sicchè non devesi di leggieri presumere che il direttore abbia voluto rinunciarvi. Le parti di ciascuna produzione non possono, in generale, essere previamente infeudate a ciascun attore. La distribuzione che ne fa il direttore è una fra le cause che ponno maggiormente influire alla caduta od al favore di un'opera. Questo diritto di distribuzione non può escire dalle sue mani che in virtù di una espressa rinuncia, che non lasci alcun dubbio sulla sua volontà. Or la clausola per la quale egli scrittura un artista con designazione del carattere che dovrà sostenere, non implica affatto una privativa di tal genere: essa significa che l'attore si obbliga a rappresentare tutte le parti che entreranno nel suo carattere: che il direttore non potrà costringerlo ad assumere quelle che vi fossero straniere, od altre parti subalterne. Ma non ne segue ch'ei gli attribuisca, fino d'allora, tutte le parti che staranno nella categoria indicata dall'atto di scrittura. Il direttore è sempre in facoltà d'assegnarle ad altri. Dall'esercizio di questa facoltà potrà risultare che l'attore non impiegato sia fuori del caso di guadagnare i suoi *fuochi*, che i suoi talenti immiseriscano in un ozio increscioso, e che ne soffra la sua riputazione. Ma quando voglansi un istante considerare i pericoli a cui trascinerebbe la tesi opposta, si vedrà ch'essi sono più gravi, perciocchè tenderebbero a compromettere la stabilità e l'avvenire della stessa impresa. Che un attore non sia al pubblico beneviso, che la sua capacità non si adegui alle parti per cui fu scritturato, che siavi

a temere il suo concorso non pregiudichi al successo dell'opera: vorranno gli autori esporre a cotali eventualità i frutti delle loro fatiche? L'amministrazione dovrà sostenere spese più o meno considerevoli onde porre in iscena un'opera, a rischio di veder resi vani tutti i suoi sagrifici per la improvvida distribuzione di *una* parte? Fra i due interessi che trovinsi in conflitto, si è quello dell'impresa che merita maggior favore, e che dee prevalere, allorchè, per altro, l'atto di scrittura non porti alcuna restrizione alle facoltà del direttore.

La stipulazione relativa ai fuochi non può menomamente alterare l'applicazione di queste regole. A differenza della paga che costituisce un diritto acquisito per l'intera durata della scrittura, non avuto riguardo all'opera effettivamente prestata dall'attore, i fuochi non sono che un diritto eventuale, subordinato, quanto alla cifra, al numero delle parti sostenute dall'attore. Ma l'attribuzione dei caratteri essendo necessariamente di competenza dell'amministrazione teatrale, e rimessa al suo arbitrio, il beneficio dei fuochi deve seguirne le condizioni. L'attore non ignorava questa circostanza allorchè contrasse la scrittura: non poteva quindi fare assegnamento sui fuochi come su di un profitto certo. E, in fatto, non accade talora che, quando un'opera mantiensi in voga per un lungo corso di rappresentazioni, i fuochi delli attori non impiegati nella medesima, si riducano, in fine di un anno, a zero?

Fa mestieri, per ultimo, considerare una circostanza la quale non permette di supporre che un direttore, in generale, condanni l'artista ad assoluta inazione, senza giusti motivi. Il direttore ha personalmente interesse ad utilizzare i talenti ch'ei paga, a produrli, a svilupparli, a metterli in credito. Questo interesse lo spingerà piuttosto, come l'esperienza ci mostra, ad esagerare anzichè a sopprimere il merito de'suoi attori. È egli credibile che, se un attore può condurre le sue parti in modo da non pregiudicare al successo delle rappresentazioni, e specialmente se l'azione sua deve riuscire di aggradimento al pubblico e portare sensibile rialzo degli incassi serali, il direttore si induca, per mero capriccio, a lasciarlo inoperoso continuando a retribuirgli le sue paghe? Le ragioni di privato interesse saranno sempre, in questo caso, troppo potenti per lasciarci temere che si verifichino di sovente tali soprusi » (1).

Se il direttore può tenere un artista senza impiegarlo, limitandosi a corrispondergli i suoi emolumenti, può, per l'istessa ragione,

(1) LACAN e PAULMIER, Op. cit. T. I, n. 363.

ritirare le parti che già gli avesse affidate. L'attore non ha motivo a querelarsi dacchè non si è stipulato che queste parti debbano essere a lui solo assegnate. La consegna che gli fosse stata fatta dei manoscritti, le prove alle quali fosse intervenuto, l'avere già preso parte a qualche rappresentazione, nulla di tutto ciò vale a stabilire un contratto *definitivo* fra esso e il direttore relativamente all'attribuzione della parte. Se questa gli fu una volta assegnata, ciò avvenne sotto la tacita condizione ch'egli la rappresenti in guisa da soddisfare al direttore non meno che all'autore: fu come una prova: se questa non riesce, la parte può venire ritirata. Il tempo che l'attore vi avesse consacrato, le cure e gli studi che avesse prodigato per la medesima trovano la loro rimunerazione nella paga ch'ei riceve, nè gli è lecito più oltre avanzare le sue pretese. Ma ci vuole un serio motivo.

Questa facoltà del direttore che deriva dalla natura stessa della convenzione, è altresì protetta da più importanti considerazioni. Ogni giorno si distribuiscono parti agli attori senza che sia possibile di prevedere se essi ne coglieranno lo spirito, che la loro azione andrà in armonia con quella degli altri attori. Quando le prove dimostrassero la loro insufficienza, si dovrà ciò nondimeno passar oltre, affrontare la rappresentazione, ed abbandonare l'opera al naufragio? O quando il pubblico, alla sua volta, anche dopo un certo numero di rappresentazioni, esternasse malcontento o freddezza, non si potrà altrimenti eliminare l'attore inviso se non col togliere di mezzo la produzione? Sarebbe deplorabile, non solo per le imprese teatrali, ma ben'anche nell'interesse del pubblico e dell'arte che un semplice riguardo d'amor proprio potesse condurre a tali conseguenze (1).

560. Soggiungeremo pure qualche cenno intorno alle parti così dette di *compiacenza* (n. 431). Ove l'artista teatrale scritturato per una qualità o parte speciale, siasi obbligato a sostenere alcune parti di compiacenza, l'impresario non può obbligarlo a sostenere quelle che si scostano dalla sua qualità o parte principale, o che non si adattano a' suoi mezzi. Così giudicava la Corte di Douai nella seguente sentenza in data 7 dicembre 1855. « Considerando che la parte di *Marie de Brabant* non è stata scritta per una seconda donna, impiego per il quale Eufemia Bleau è stata scritturata; — Che non le si può imporre come parte di compiacenza o convenienza una parte che non è adattata ai suoi mezzi; — Che i periti hanno dichiarato che Eufemia Bleau non ha una voce adattata a cantare tal parte; —

(1) V. anche Dalloz, *Jurisp. gén.*, V. *Théâtre*, n. 208.

Rigetta l'appello, e ordina che la sentenza appellata sia eseguita secondo la sua forma e tenore » (1). — Così pure suona la sentenza 17 agosto 1866 del Tribunale di Pistoja in causa Aliprandi contro Tognetti (V. a pag. 452, e nota n. 2 ivi).

561. Il mantenere la disciplina e sicurezza sul palco scenico e in tutti i luoghi annessi al teatro nei rapporti col personale dipendente dall'impresa è non solo un diritto, ma una rigorosa obbligazione del direttore o impresario. Questa obbligazione ei la contrae verso la stazione appaltante, verso le autorità che lo tengono responsabile delle sinistre eventualità conseguenti alla sua incuria, verso il pubblico e verso gli attori.

Nei teatri dove esistono direzioni, accademie o commissioni teatrali, la vigilanza superiore è ad esse affidata (n. 154 e seg.): ma ciò non toglie che anco l'impresa debba curare, sotto propria responsabilità, che, dal primo attore all'ultimo spazzino, ciascuno che sia addetto al servizio teatrale per qualunqne titolo adempia esattamente al proprio dovere: la più piccola mancanza o irregolarità può avere gravissime conseguenze nei rapporti dell'ordine e della tranquillità pubblica. Se un attore colla sua condotta cagionasse disordini sulla scena, o vi eccitasse gli altri, il direttore potrà espellerlo dal teatro e vietargliene l'accesso: egli deve avere i mezzi necessarj a ristabilire il buon ordine, quante volte questo fosse turbato o minacciato.

Ed a maggior ragione per tutto ciò che riguarda la solidità e sicurezza del palco scenico, dei macchinismi, degli attrezzi, dei movimenti scenici, dev'essere accuratissima la sollecitudine dell' impresa, poichè l'attore, come vedemmo (n. 492), non sarebbe nemmeno obbligato ad assumere la sua parte quando non fosse pienamente assicurato da qualsiasi pericolo.

562. Non occorre ripetere che l'impresa o il direttore non può licenziare l'artista prima che sia giunto il termine della stagione (n. 410): quand'anche non vi fosse scrittura, questo vincolo deriva dalla ragione, dall'equità e dalla buona pratica teatrale; solamente se l'impresa avesse stipulato che entro un certo termine essa avrà facoltà di congedare l'attore o di trattenerlo, questa stipulazione è lecita, e si risolve in una specie di locazione d'opera *a prova:* e la scrittura diviene obbligatoria e definitiva, quando allo spirare del termine convenuto l'impresario lo trattiene, perocchè dee presumersi che ne sia

(1) Belli, *Giornale del Foro*, fasc. del genn. 1838.

soddisfatto, per analogia del principio comunemente ricevuto quanto alla vendita a prova (1).

E d'altra parte l'artista non potrebbe rifiutarsi a prestare l'opera sua per più sere consecutive negli spettacoli, sotto pretesto di una fatica troppo grave e insopportabile, a meno che il suo rifiuto non trovasse appoggio nei termini del suo contratto o nelle consuetudini del teatro (2).

563. Credono in generale gli scrittori che le imprese o i direttori siano responsabili del fatto degli attori pei traviamenti che commettono e pei danni che possono arrecare nell'esercizio dell'arte loro: per cui se un artista introducesse in una parte espressioni diffamatorie all'indirizzo di un cittadino, se commettesse qualche contravvenzione di polizia, ripetendo qualche passo o volgendo la parola al pubblico contro il divieto dei regolamenti, il direttore, dicono, può essere chiamato insieme con lui all'indennizzazione o soltanto al pagamento delle spese. Perfino quando un attore commettesse un delitto od un quasi-delitto fra le scene o nel corso delle prove, se ne vorrebbe risponsabile l'impresa perchè, anche in questi casi, egli trovasi nell'esercizio delle funzioni che il direttore gli ha assegnato (3). Tale opinione, a mio avviso, è erronea. L'art. 1384 del Codice francese è quasi letteralmente conforme all'art. 1153 del nostro Codice (4), e per addivenire a simile conclusione bisognerebbe poter sostenere che i direttori o gli impresarj siano *padroni* o *committenti*, e gli attori *domestici* o *commessi;* al che non solo resisterebbe la dignità individuale di qualunque artista, per quanto umile e sconosciuto, ma resiste ancora il più comune buon senso e la più ovvia ermeneutica. L'attore non *esercita incombenze*, ma esercita un'arte nobilissima, nella quale non segue ordini od istruzioni del direttore o dell'impresa, bensì le ispirazioni del proprio sentimento, del proprio genio, per

(1) Pardessus, *Dir. merc.*, n. 294; — Troplong, *De la vente*, n. 109; — Lacan e Paulmier, T. I, n. 322.

(2) Decis. del Trib. di Comm. della Senna, 8 ottobre 1839, in causa Massin; — Ascoli, Op. cit., Tit. V, n. 164.

(3) Lacan e Paulmier, Op. cit., T. I, n. 366.

(4) « Ciascuno parimenti è obbligato non solo pel danno che cagiona per fatto proprio, ma anche per quello che viene arrecato col fatto delle persone delle quali deve rispondere, o colle cose che ha in custodia. — Il padre e in sua mancanza la madre sono obbligati pei danni cagionati dai loro figli minori abitanti con essi; — I tutori pei danni cagionati dai loro amministrati abitanti con essi; — I padroni ed i committenti pei danni cagionati dai loro domestici e commessi nell'esercizio delle incombenze alle quali li hanno destinati; — I precettori e gli artigiani pei danni cagionati dai loro allievi ed apprendenti nel tempo in cui sono sotto la loro vigilanza. — La detta risponsabilità non ha luogo, allorchè i genitori, i tutori, i precettori e gli artigiani provano di non avere potuto impedire il fatto di cui dovrebbero essere risponsabili ».

interpretare e riprodurre i concetti, le passioni, che a lui viene dettando l'autore: egli quindi può e deve rispondere, e risponde egli solo del suo detto e del fatto suo. Questa disposizione della legge che impone ad una persona il carico di rispondere delle colpe altrui e dei danni recati da altri, è una disposizione eccezionale, che vuol quindi applicarsi restrittivamente: e ritengo affatto esorbitante e contraria alla dignità dell'arte e degli artisti l'opinione che vorrebbe estenderla al caso in parola.

Più rettamente, invece, questa interpretazione deve estendersi al personale subalterno di servizio, tanto scenico come amministrativo, macchinisti, valletti di scena, portinaj, controllori, contabili e simili: questi sono veri commessi o domestici, dipendenti dall'impresa, nel senso più proprio della parola, talchè essa deve stare garante pel fatto loro.

Il commesso obbliga il committente anche quando per proprio interesse e di moto proprio, nell'esercizio delle incombenze a cui è destinato, cagiona danno ad altri? Per esempio, il commesso d'un impresario riceve dal suo principale dei biglietti buoni; se li intasca e vi sostituisce biglietti falsi. I terzi che ne rimangono danneggiati devono rivolgersi contro il solo commesso, che è il vero autore del danno, o possono rivolgersi contro l'impresario che è innocente?

Possono rivolgersi contro il principale, perchè l'art. 1153 alinea terzo al Codice Civile dice: « I committenti sono obbligati pei danni cagionati dai loro commessi nell'esercizio delle incombenze alle quali li hanno destinati. » Ognuno quindi si avvede che la legge non distingue fra il caso in cui il commesso abbia agito entro i confini del proprio dovere o li abbia oltrepassati, operando per interesse proprio e non per quello del principale. Costui non può liberarsi dalla sua responsabilità dicendo di aver incaricato il commesso di operare da galantuomo e non da furfante, perchè i terzi coi quali il commesso ha contrattato, hanno seguito la fede di colui che l'ha incaricato, e non è giusto che soffrano pregiudizio perchè fu scelto un commesso infedele (1).

564. Si è disputato se gli attori abbiano privilegio sulle attività dell'impresa pel pagamento dei loro onorarj? Lo crede il signor Agnel in base all'art. 2101, § 4 Cod. Nap., che ascrive nel numero dei crediti privilegiati sulla generalità dei mobili del debitore i salarj delle

(1) Cassaz. Torino 28 maggio 1870, Negri contro Caffarel. In questa fattispecie trattavasi del commesso di un cambia-valute: ma è evidente che il principio sarebbe il medesimo se si dovesse applicare ad un commesso teatrale.

persone di servizio per l'anno scaduto e quelli dovuti per l'anno corrente. Egli farebbe entrare nella categoria delle persone di servizio gli attori, ed a suffragio di codesta interpretazione estensiva adduce l'autorità degli scrittori più reputati.

E come l'art. 1956, n. 4 del nostro Codice annovera pure fra i crediti privilegiati quelli delle *persone di servizio* per gli ultimi sei mesi, così non sarà inutile il conoscere come la dottrina francese abbia svolto tale questione.

Il Troplong osserva che « *La loi du 11 brumaire ann. VII, ne parlait que des domestiques. Notre article emploie une expression plus large: il se sert des mots gens de service, ce qui s'étend à toute espèce de service salarié et résultant d'un contrat de louage annuel. Je ne fais donc pas difficulté d'appliquer notre article, non seulement aux domestiques et gens attachés à la personne, mais encore aux commis, secretaires, agents, qui, moyennant un traitement fixe à l'année, font tourner la totalité de leur travail au profit de celui qui les paye* (1) ». Si adduce pure l'opinione di Zaccaria che professa una teoria consimile: « *Ces termes*, egli dice, *ne sont pas restreints aux domestiques proprement dits, c'est-à-dire, principalement attachés au service de la personne; ils comprennent tous ceux qui engageant leurs services à temps et moyennant des gages fixes, se placent d'une manière plus ou moins absolue, sous l'autorité de celui chez lequel ils entrent; et qui devient pour eux maitre, chef ou principal. Tels sont, par exemple, les clercs de notaires et d'avoués, les contre-maitres, les commis-négoçiants* » (2). — In termini poco diversi il Duranton osserva che: « *La disposition du Code Civil, ne parle pas des domestiques, mais bien des gens de service en géneral; ce qui est très différent, puisque, si tout domestique est un homme de service, on ne peut pas dire que tout homme de service est un domestique; car, celui qui loue un service est homme de service, et l'on peut louer des services à tout autre titre que celui de domestique; les commis, les facteurs louent leurs services et ne sont pas, dans le langage usuel, des domestiques, même dans le cas où ils demeurent dans la maison de celui qui les emploie, in domo* (3) ».

E così dicasi di molti altri scrittori, i quali concorrono nel ritenere che sotto la denominazione di *persone di servizio* non vadano intesi solamente coloro che stanno come salariati al servizio personale e

(1) *Des privil. et hyphot.*, n. 142.
(2) *Cours de droit civil français*, T. II, § 260, pag. 101.
(3) *Cours de droit français*, T. XIX, n. 58.

domestico della persona che li paga, ma altresì tutti coloro che gli prestano in modo continuo e verso mercede un servizio, un lavoro qualunque.

Da queste considerazioni il signor Agnel conchiude *non sembrar dubbio* che tale privilegio debba accordarsi anche agli artisti drammatici (1).

Pur rispettando il voto dell'egregio scrittore, non solo io credo la cosa assai dubbia, ma inclino anzi a professarmi nettamente per l'opinione contraria. Abbiamo, intanto, il generale principio che i privilegi vanno interpretati restrittivamente (2), e che i beni del debitore sono la *garanzia comune* dei suoi creditori, e questi vi hanno tutti un eguale diritto quando fra essi non vi sono cause legittime di prelazione (art. 1949 Cod. Civ. all'art. 1956, n. 4). Se i salarj delle persone di servizio, degli operaj e dei commessi furono, a cagione della loro modicità ordinaria e per considerazioni di umanità, chiamati, entro certi limiti, a fruire di una guarentigia eccezionale, da ciò non si inferisce che le paghe degli attori abbiano il medesimo diritto, stantechè gli attori, nè giusta il significato volgare delle parole, nè secondo il senso legale, possono ritenersi persone di servizio, operaj, commessi, nè sussistono, per accordare alle loro paghe il carattere di crediti privilegiati, i motivi speciali, per cui furono concepite le disposizioni degli art. 1956 Codice Civ. e 664 Cod. Comm. Così non potrebbero certamente equipararsi agli operaj, nè per conseguenza il loro privilegio si limiterebbe al salario guadagnato nel mese che precedette il fallimento. Che se si volessero paragonare ai commessi, il privilegio degli attori giungerebbe allora a sei mesi di paga, a termini dei citati articoli di legge. Ma, attesa la cifra che in oggi raggiungono le paghe degli attori, anche nei teatri secondarj, un simile privilegio assorbirebbe, il più delle volte, la maggior parte dell'attivo, e comprometterebbe assai gravemente, senza alcun fondamento di giustizia, gli interessi degli altri creditori dell'impresa.

565. Anche sulle somme che le imprese depositano alla stazione appaltante in garanzia dell'adempimento degli obblighi assunti, gli attori non hanno nè possono avere privilegi o diritti maggiori di quelli che avessero effettivamente stipulato (nn. 1, 13, 404).

Siccome la cauzione è richiesta dalla persona o dall'autorità che

(1) *Code-Manuel des artistes*, p. 127 e seg., n. 205; — ROLLAND DE VILLARGUES, *Répert. du notarial. V. Engagement d'acteur*, n. 21.

(2) *Privilegia sunt strictissimæ interpretationis*, ZACHARIÆ, T. I, § 236, in fine; — GRENIER, *Delle ipot.* T. II, p. 219, n. 384.

concede l'appalto, così questa può stabilirne a suo arbitrio la cifra, affettarla alle persone e nell'ordine che crede conveniente; e tutte le condizioni ch'essa ha potuto prescrivere in questo riguardo devono essere rispettate. Essa può disporre che siano garantiti, in primo luogo, i diritti eventuali del Comune o del proprietario verso l'impresa, e soltanto secondariamente, li onorarj degli attori: che gli attori devano precedere o susseguire alla tal classe di impiegati, ecc.

Mancando simili disposizioni, anche il deposito andrà diviso *pro rata* e senza distinzione fra tutti i diversi creditori dell'impresa a norma del succitato art. 1949 del Codice Civile.

566. E quando l'impresa non pagasse all'artista gli onorari convenuti, avrebbe questi azione verso il Municipio o il proprietario appaltante sebbene ei non abbia direttamente contrattato con quest'ultimo?

Vollero taluni sostenerlo, e lo crede il signor Ascoli, adducendo a proprio favore l'art. 1645 del nostro Codice Civile, il quale stabilisce che *gli artefici, impiegati alla costruzione di un edificio, o di altra opera data in appalto, hanno azione contro il committente dei lavori fino alla concorrenza del debito che egli ha verso l'imprenditore, al tempo in cui promuovono la loro azione.*

« Questo diritto (egli aggiunge) non ha alcunchè di comune con » quello del creditore, che può esercitare tutti i diritti ed azioni del » debitore secondo il disposto dell'art. 1234 del Codice Civile; è in- » vece un'azione che spetta all'artefice *jure proprio*. Per analogia credo » si possa benissimo applicare la massima dell'art. 1645 anche al- » l'artista teatrale, perchè questi contribuisce ad accrescere lustro e » decoro alla città, diverte gli abitanti, dei quali il Municipio non è » che amministratore e rappresentante; anzi è per queste ragioni che » il Comune promette la dote e si costituisce debitore verso l'appal- » tatore, perciò all'artista dee del pari che all'artefice competere questa » facoltà dipendente dal quasi contratto *negotiorum gestorum*. — Per » queste ragioni io sono indotto a credere che il Municipio, dal mo- » mento che gli viene intimata la domanda degli artisti, cessa di es- » ser debitore dell'impresario e si libera pagando validamente nelle » mani dell'artista: l'appaltatore vede estinto il suo credito ed il suo » posto occupato da quelli il cui lavoro ha servito di motore al- » l'impresa » (1).

Io però non lo credo. Il nostro art. 1645, il quale altro non è che una traduzione fedele dell'art. 1798 Codice francese, sancisce una

(1) Ascoli, *Della Giurisp. Teatrale*, Tit. V, n. 225.

deviazione dal diritto comune, secondo il quale non vi potrebbe essere un'azione propria diretta se non verso coloro a cui siamo legati da contratto o quasi contratto (1). Il signor Ascoli vorrebbe fondare l'azione nel quasi contratto *negotiorum gestorum*, e in questa esposizione sembra aver avuto sott'occhio il dettato di Troplong (2); il quale però si limita ad analizzare i termini e il disposto di legge, senza farne applicazione a casi diversi da quelli previsti dal legislatore (3); ma io non credo possa parlarsi di *negotiorum gestor*, quando siamo in presenza della persona che gestisce essa direttamente il negozio e lo compie (l'impresa) e soltanto non ne paga gli artisti esecutori. È dunque un'azione fondata nel fatto (*in factum*), nell'equità; di quelle azioni che hanno la loro spiegazione nel principio che alcuno non debba arricchire a danno altrui, che l'appaltatore non abbia a frodare il prezzo dell'opera ch'egli non paga (nota 3, pag. 356).

Ma ritenuta la massima che le disposizioni di diritto divergenti dalle norme comuni vogliono essere interpretate restrittivamente, penso che l'analogia invocata dall'Ascoli non sia ammissibile. L'art. 1645 che statuisce questo beneficio a profitto dei *muratori*, *fabbri* ed altri *artefici* impiegati alla *costruzione* d'un'opera appaltata, protegge il lavoro manuale e meccanico ch'essi verranno a prestare, il quale è già contemplato e preventivato nell'appalto e nel prezzo che fu pattuito colla stazione appaltante. Più esplicite e dettagliate sono le disposizioni della legge 20 marzo 1865 sulle opere pubbliche (art. 351 e seg.), ove si accorda ai creditori degli appaltatori di opere pubbliche il diritto di *sequestrare* le somme a quelli dovute, e la facoltà all'Amministrazione, *previo diffidamento per iscritto all'impresario*, di pagare direttamente la mercede giornaliera *agli operai* che risultasse essersi dall'impresario rifiutata senza giusto motivo, o non corrisposta nel termine consueto, pei pagamenti di tali mercedi (art. 357 della legge citata). Anche qui il beneficio è limitato ai soli *operai*, ed a nessuno può sfuggire la prudente cautela da cui è circondato.

Ma il Municipio o qualsiasi proprietario di teatro che accorda a un impresario la sua sala, *non paga* gli spettacoli che questi dovrà dare, nè tampoco anticipa o promette, direttamente o indirettamente,

(1) *Actio personalis non potest dari nisi praecedente aliqua obbligatione; nec obbligatio ulla nasci nisi ex contractu, vel quasi, aut ex delicto vel quasi, aut aliis quibusdam modis;* — CATTANEO e BORDA, agli art. 1645, 1646 Cod. Civile.

(2) *Du louage*, all'art. 1798, nn. 1049, 1050.

(3) Anzi al n. 1052 lo stesso Troplong avvisa che le espressioni usate dal legislatore vanno interpretate rigorosamente a vantaggio del lavoro manuale, ed escludono *les commis aux écritures que l'entrepreneur avait avec lui pour l'aider dans la partie administrative de sa spéculation.*

il prezzo da versarsi agli artisti che vi presteranno l'opera loro; ma fornisce una *sovvenzione*, una *dote*, la quale soccorre, *in piccola parte*, alle spese che l'impresario dovrà all'uopo sostenere. Il caso è ben diverso; e la diversità apparisce ancor più manifesta se ci proponiamo un esempio pratico. Il municipio *A* concede all'impresario *B* il teatro per la prossima stagione di carnevale, coll'obbligo di darvi due o tre spettacoli d'opera, sotto le condizioni portate da un capitolato, e alla sua volta fornisce una dote di lire quindici o ventimila. Ma con queste 20,000 lire nessuno vorrà dire che siano pagate le spese della gestione teatrale; imperocchè esse non basteranno nella maggior parte dei casi nemmeno alle scritture dei primi soggetti, senza contarne più che altrettante per orchestra, cori, comparse, nolo di spartiti, scenografi, macchinisti, illuminazione, attrezzisti, servizio, ecc. ecc. Aggiungi, ora, anche la non lieve tassa sugli introiti, i diritti di autore ecc.; è facile comprendere che chi paga davvero gli spettacoli è il pubblico, e le sovvenzioni municipali non ponno mai vestire il carattere di *prezzo d'appalto* per gli effetti dell'art. 1645 Cod. Civ., ma devono considerarsi meramente come sussidj alla gestione.

Andiamo innanzi nello svolgimento dell'esempio. La dote si paga per lo più in diverse rate: la prima, di solito un quarto, al principiare delle prove, le successive in termini che si convengono secondo le necessità del teatro (n. 179, 183 e seg.). Supponiamo, adunque, che dopo il pagamento della seconda rata, la prima donna che non è soddisfatta dall'impresario ed è in credito di L. 5,000, e il tenore che si trova in pari condizione mandino la loro citazione di pagamento al sindaco, che deve appunto L. 10,000 all'impresario per residuo dote. Il sindaco apre gli *Studj* del signor Ascoli a pag. 135 e vi legge « *il Municipio dal momento che gli viene intimata la domanda degli artisti, cessa di esser debitore dell'impresario e si libera pagando validamente nelle mani dell'artista; l'appaltatore vede estinto il suo credito ed il suo posto occupato da quelli il cui lavoro ha servito di motore all'impresa* »; verifica, ad abbondanza, che in realtà l'impresario non pagò ai due artisti le L. 10,000 loro dovute, quindi, credendo alla parola del signor Ascoli, stacca l'ordine pel cassiere di pagare la detta somma agli artisti sullodati, così s'è liberato d'ogni fastidio, *pagando validamente nelle mani dell'artista*.

Ma sgraziatamente la cosa non andrà così: i fastidj percuoteranno instantemente alla soglia dell'incauto sindaco, il quale vedrà comparire al suo gabinetto ad uno ad uno tutti gli altri minori artisti del teatro, i signori professori, e i coristi, e i falegnami, e i vestiaristi e

tutta la coorte dei creditori dell'impresa a domandargli cosa si è fatto della dote, e chi lo abbia autorizzato a disporne: conchiuderanno coll'invitare il buon sindaco a fare tra tutti i creditori il riparto come se le 10,000 lire fossero tuttavia in cassa.

Diffatti, in pratica, nè gli artisti insoddisfatti sogliono far valere l'azione loro verso il Municipio, nè i Municipj sogliono arbitrarsi di simili soluzioni: ma il cauto artista domanda il sequestro di quanto è dovuto all'impresario, e quindi procede a far liquidare il suo credito; in seguito a che, si vale delle pratiche esecutive per conseguire il proprio avere. E con tale procedimento viene osservato eziandio il principio di eguaglianza fra i diversi creditori sancito all'art. 1949 Cod. Civile, secondo il quale « i beni del debitore sono la garanzia » *comune* dei suoi creditori e questi vi hanno *tutti un eguale diritto,* » quando fra essi non vi sono cause legittime di prelazione ».

567. L'azione degli artisti per la ripetizione dei loro quartali è sempre diretta verso l'impresario, quand'anche la stazione appaltante per miglior garanzia dell'esercizio teatrale avesse costituito una controlleria o gerenza dell'esercizio stesso. Si richiama in proposito e per affinità di argomento quanto fu detto ai nn. 173, 174; ed ora riporteremo qualche recente giudicato dei Tribunali di Torino.

Il Municipio di Torino, quale proprietario del Teatro *Regio*, onde assicurare l'andamento di quel teatro per la stagione Carnevale-Quaresima dell'anno **1870-1871**, chiese la nomina di un economo-gerente in confronto dell'impresario Martinotti, che venne accordata colla sentenza 11 novembre 1870 così concepita:

« Considerato che il Martinotti non contese che fra le condizioni dell'appalto siavi quella che la dotazione ed assegno che il Municipio fa per l'esercizio del Teatro Regio di questa città, ed ogni altro provento siano vincolati al teatro stesso per ciascuna stagione.

» Considerato che una tale di lui ricognizione giustifica l'invocata misura ed anzi lo stesso Martinotti vi aderisce mediante talune riserve sulle quali non si fece opposizione.

» Per tali riflessi, salva la riserva d'ogni diritto al Martinotti competente per la direzione dello spettacolo sotto la sorveglianza della Commissione Municipale e sugli utili che in definitiva potrannosi ricavare dall'esercizio dopo il pagamento d'ogni spesa,

» Nomina per l'esercizio del R. Teatro di questa città per l'imminente stagione Carnevale-Quaresima 1870-71 un Economo-gerente nella persona del signor avvocato Antonio Casalone, con facoltà e mandato al medesimo di esigere e ritenere a nome e per conto dell'eser-

cizio stesso tutti i proventi al medesimo relativi, o dipendenti, e così tanto per introiti serali, abbuonamenti personali, affitto di palchi, nolo di sedie distinte, concessione pel Caffè, deposito di pastrani ed ogni altro, niente escluso, nè riservato, ivi pure compreso l'assegno del Municipio coi relativi oneri e vincoli per essere tutti detti proventi convertiti esclusivamente al pagamento di tutte le spese relative, e debitamente constatate sino a concorrente dei proventi medesimi, con facoltà al Municipio pel caso in cui si trovasse in qualunque modo anche preventivamente verificata la insufficienza dei proventi a riscuotersi, si debba sin d'ora e per allora, ed in forza del solo fatto dichiarato dallo stesso Economo per mezzo di relazione da lui sottoscritta e rassegnata, intendere come risolto l'appalto, con cessione dell'esercizio alla città qual proprietaria del teatro di prendere in ordine al medesimo quelle risoluzioni che crederà più convenienti all'interesse municipale ed alla popolazione ».

In seguito a tale provvedimento, alcuni artisti, che non poterono conseguire l'intero pagamento dei loro onorarj, credettero averne il Municipio assunto una corresponsabilità coll'impresa, e lo chiamarono quindi in giudizio per ottenerlo condannato in solido col Martinotti al pagamento dei residui quartali insoluti. Ma il Tribunale di Commercio colla sentenza 24 aprile 1871, ritenuto contabile il Martinotti delle somme richieste, assolse da ogni domanda il Municipio di Torino, coi seguenti motivi:

« Considerato sul dubbio elevato dal Municipio di Torino, se questo Tribunale possa essere a di lui riguardo competente a conoscere nella presente causa, che se un Municipio non può esser mai considerato come commerciante, non è men vero però che secondo il sistema spiegato dagli attori il Municipio di Torino avrebbe fatto atti di commercio, sostituendosi al Martinotti impresario dello spettacolo del Regio Teatro di questa città nella scorsa stagione, o quanto meno si sarebbe obbligato per la detta impresa, e deve perciò andar soggetto alla giurisdizione commerciale;

» Considerato nei rapporti fra gli attori e il Martinotti, che questi non avrebbe fatta alcuna opposizione alla propria condanna, rivolgendosi anzi verso il Municipio perchè lo rilevi e paghi quanto vien chiesto;

» Considerato fra quelli degli stessi attori e il Municipio, che anche non tenuto conto delle risultanze della sentenza da questo Tribunale pronunciata addì 11 novembre 1870 essi attori col proprio fatto e colla propria dichiarazione fecero palese che non siano assistiti

da alcun diritto nel promuovere le loro istanze contro il Municipio di questa città;

» E, di vero, asseriscono che il Municipio ottenne per sentenza che fosse proposto un economo al Teatro Regio; che di questa circostanza furono informati appena giunti in questa piazza, e di più, per ottenere il proprio avere, citarono in questo stesso giudizio l'impresario Martinotti, chiedendo la di lui condanna. Or bene, dal punto in cui riconoscono che il preposto al Teatro Regio è un economo nominato dall'autorità giudiziaria instante il Municipio, resta escluso che questi abbia assunto o possa incontrare obbligazione verso gli artisti del teatro.

» La nomina di un economo non ha altro scopo che quello d'assicurare l'interesse delle parti, ed il suo ufficio è neutro, e ciò essendo non può produrre obblighi. E ciò è tanto vero e riconosciuto dagli stessi attori, che convenirono il Martinotti, col quale se essi hanno un contratto, sarebbe stato miglior partito il lasciarlo in disparte, in vista delle eccezioni che avrebbe spiegate il Municipio, se realmente credevano che questi fosse subentrato nei diritti e negli obblighi del Martinotti, perciocchè evocando costui dimostravano, come dimostrano, che non cessò mai di essere il vero impresario del teatro, e che il Municipio promovendo la nomina dell'economo non ebbe ad assumere alcun peso rispetto agli artisti. Inoltre essere stati gli attori informati al giungere sulla piazza che all'impresa del Teatro Regio era stato nominato un economo, toglie ogni pretesto, che essi possano essere stati in errore che il Municipio si fosse addossati gli obblighi del Martinotti relativi all'impresa di cui è caso; nè alcuna influenza possono esercitare i capitoli di prova testimoniali dagli attori dedotti, non racchiudendo in sè alcuna circostanza che valer possa a contabilizzare in qualche modo il Municipio.

» A parte poi le dette considerazioni, ed esaminando la sentenza precitata con cui si fece accoglienza alla instanza per la nomina di un economo, non occorre molto esame per andar persuaso, che la dimanda degli attori verso il Municipio di Torino è priva di fondamento. Basta rlandare il tenore del dispositivo della sentenza per convincersi, che i diritti del Martinotti per la direzione del teatro e per conseguire gli utili finali che sarebbero risultati furono dichiarati salvi, e che per conseguenza il Municipio non potè incontrare alcun obbligo, nè potè sottentrare all'esercizio dell'impresa tutta riservata al Martinotti, e se fu richiesta ed accordata la nomina di economo lo fu a garanzia di tutti gli interessati, e specialmente degli artisti,

onde impedire che qualsiasi somma che si ricavasse dal teatro non si destinasse ad altri usi, ma esclusivamente servisse al pagamento delle spese derivanti dall'impresa, con che gli attori non poterono che sentirne vantaggio.

» Che, a dimostrare vieppiù che il Municipio non deve rispondere del pagamento dagli attori chiesto, concorre l'ultima parte della declaratoria della sentenza, che dà facoltà al Municipio di Torino, pel caso che l'impresa volgesse a male, di poter risolvere il contratto col Martinotti, e di prendere quelle risoluzioni che avrebbe stimato nell'interesse proprio e del pubblico.

» Dal che si vede che il Municipio restò del tutto estraneo agli obblighi che avesse contratto il Martinotti assuntore dell'impresa verso terzi, ed essendo estraneo non può in oggi essere ricercato.

» Considerato che quanto avanti si disse serve pure per escludere le instanze del Martinotti verso il Municipio per il pagamento del residuo salario dovuto agli attori, e per il rilievo dalla fattagli domanda, non avendo di che rilevare, niuna obbligazione avendo al riguardo assunta, salva nel resto ogni altra rispettiva ragione in separata sede. — Per tali riflessi, rejetta ogni eccezione e deduzione in contrario, dichiara tenuto il Francesco Martinotti a pagare a favore del signor Giuseppe Capponi la somma di L. 6,250, al signor Gustavo Mariani L. 2,250, alla signora Marietta Biancolini L. 6,000, alla signora Caterina Beretta Vienna L. 3,750, e L. 1,500 al signor Josè Mendez cogli interessi dalla giudiziale domanda, a pena dell'arresto personale per mesi tre, coll'esecutività della sentenza non ostante appello senza cauzione. Ed assolve il Municipio di Torino dalle domande in questo giudizio contro di lui proposte ».

568. L'obbligo delle imprese di pagare gli onorarj e le mercedi dovute agli attori, ed a tutto il personale inserviente al teatro, soggiace esso pure alla prescrizione. Sul termine a prescrivere ritengo che per gli attori debba osservarsi il quinquennio, a sensi dell'articolo 2144 Cod. Civ., ultimo alinea; per gli operai ed altri locatori d'opera, che non sieno contemplati dalle disposizioni speciali degli art. 2139, 2140, sarà applicabile la prescrizione di un anno, a sensi dell'art. 2139 ultimo alinea, e dell'art. 541 Codice di Commercio.

FINE DEL PRIMO VOLUME.

INDICE

PARTE PRIMA

DELLE IMPRESE DI TEATRI E SPETTACOLI

CONSIDERATE NEI LORO RAPPORTI COLLA PUBBLICA AUTORITÀ

PARTE SECONDA

DELLE IMPRESE DI TEATRI E SPETTACOLI

CONSIDERATE NEI LORO RAPPORTI PRIVATI, E COL PUBBLICO E COGLI ATTORI

CAPITOLO II. — **Costruzione, Proprietà e Locazione dei teatri, e delle sale da spettacolo** . . . . Pag. 216

SEZIONE II. — *Proprietà delle Sale di spettacolo e dei palchi nei rapporti privati.* . . . . Pag. 227

SEZIONE III. — *Locazione* . . . . Pag. 248

CAPITOLO III. — **Obbligazioni dell'Impresa verso il pubblico** . Pag. 261

SEZIONE I. — *Diritti che risultano dall'abbonamento* . . . . . . Pag. 262

SEZIONE II. — *Diritti ed obblighi che risultano dai biglietti e dagli affissi* . . . . Pag. 280

SEZIONE IV. — *Determinazione dei prezzi* . . . . Pag. 383

SEZIONE V. — *Durata delle scritture* . . . . Pag. 386

SEZIONE VI. — *Stipulazioni accessorie alle scritture* . . . . . . Pag. 392

SEZIONE VII. — *Formalità delle scritture. — Mezzi di prova* . . . Pag. 411

CAPITOLO VI. — **Del debutto** . . . . Pag. 418

CAPITOLO VII. — **Obblighi derivanti agli attori dalle scritture** . Pag. 431

CAPITOLO VIII. — **Obblighi derivanti agli impresarj, capi comici e direttori dalle scritture** . . . . Pag. 484

ERRORI E CORREZIONI

A pag. xx, quart'ultima riga, *in luogo di*	c'e n'erano	*leggi* ce n'erano
» » xxi, ultima riga » »	era stato possibile	» era stata possibile
» » xxxvi, riga 19, » »	insieme l'amore della	» insieme l'amore nella
» » 9, alla nota n. 1 *aggiungi*: l'*Apollo* e l'*Argentina* di Roma, il *Trojano* in Civitavecchia, il *Comunale* in Corneto, e il teatro *dell'Unione* in Viterbo.		
» » 33, terz'ultima riga, *in luogo di*	(V. nota a pag. 4)	» (riferiti a pag. 5)
» » 41, riga 33, » »	erariali e quindi	» in comunione fra il demanio e il corpo dei palchettisti (p. 190), fanno parte della
» » » 41, » »	erariali e quindi	» in comunione come sopra
» » 92, riga 12, » »	senza autorizzazione, quando	» senza autorizzazione, ossia quando
» » 128, n. 154, riga 6, » »	(n. 62)	» (101)
» » » » » » 7, » »	63	» 102.
» » 190, riga 36, » »	destra entrando competere	» destra entrando; e competere
» » 192, alla nota 1, riga 2, » »	*ni le farceurs*	» *ni les farçeurs*
» » » » » » » » »	*que le veu-*	» *que la vue*
» » 196, riga 9, » »	(n. 351 e seg.)	» (151 e seg.)
» » 218, nel Sommario al n. 235 » »	L'appaltatore non è	» L'appaltante non e
» » 316, alla nota 1, riga 2, in fine » »	Ep. 1,	» Cap. 1,
» » 319, le note in calce (1), (2), (3) vanno trasportate come segue: la nota (1) diventi la terza, la (2) prima, la (3) seconda.		
» » 389, riga 12 *in luogo di*	restituiro la parte	» restituire se non la parte
» » » » 13 » »	che eccedono il giusto	» che ecceda il giusto
» » 409, » 14 » »	vengano fortini	» vengano forniti
» » 429 in nota » »	contro Berta e Didot	» contro Galli, e Didot
» » » » » »	nn. 526 e seg.	» nn. 523 e seg.

Prezzo L. 6.

È sotto i torchi il Volume Secondo

che comprende le seguenti materie:

CAP. IX. — Della risoluzione e della rinnovazione tacita delle scritture.
» X. — Degli agenti teatrali.
» XI. — Dei maestri, coreografi, editori, professori d'orchestra, scenografi, vestiaristi, ed altro personale addetto ai teatri.
» XII. — Delle consuetudini teatrali e voci d'uso.
» XIII. — Giurisdizione, procedimenti ed esecuzione.

PARTE III. — Diritti d'autore.

CAP. I. — Nozioni generali: Legge e regolamenti sui diritti degli autori.
» II. — Trattati internazionali.
» III. — Dottrina e giurisprudenza circa i diritti degli autori d'opere drammatiche, musicali o coreografiche.

APPENDICE.

ELENCO di tutti i teatri d'Italia, coll'indicazione della relativa capacità, ecc.

MODULE di scritture d'artisti, capocomici, professori, fornitori d'ogni specie, e contratti diversi in materia teatrale.

INDICE alfabetico ed analitico delle materie contenute in tutta l'opera.